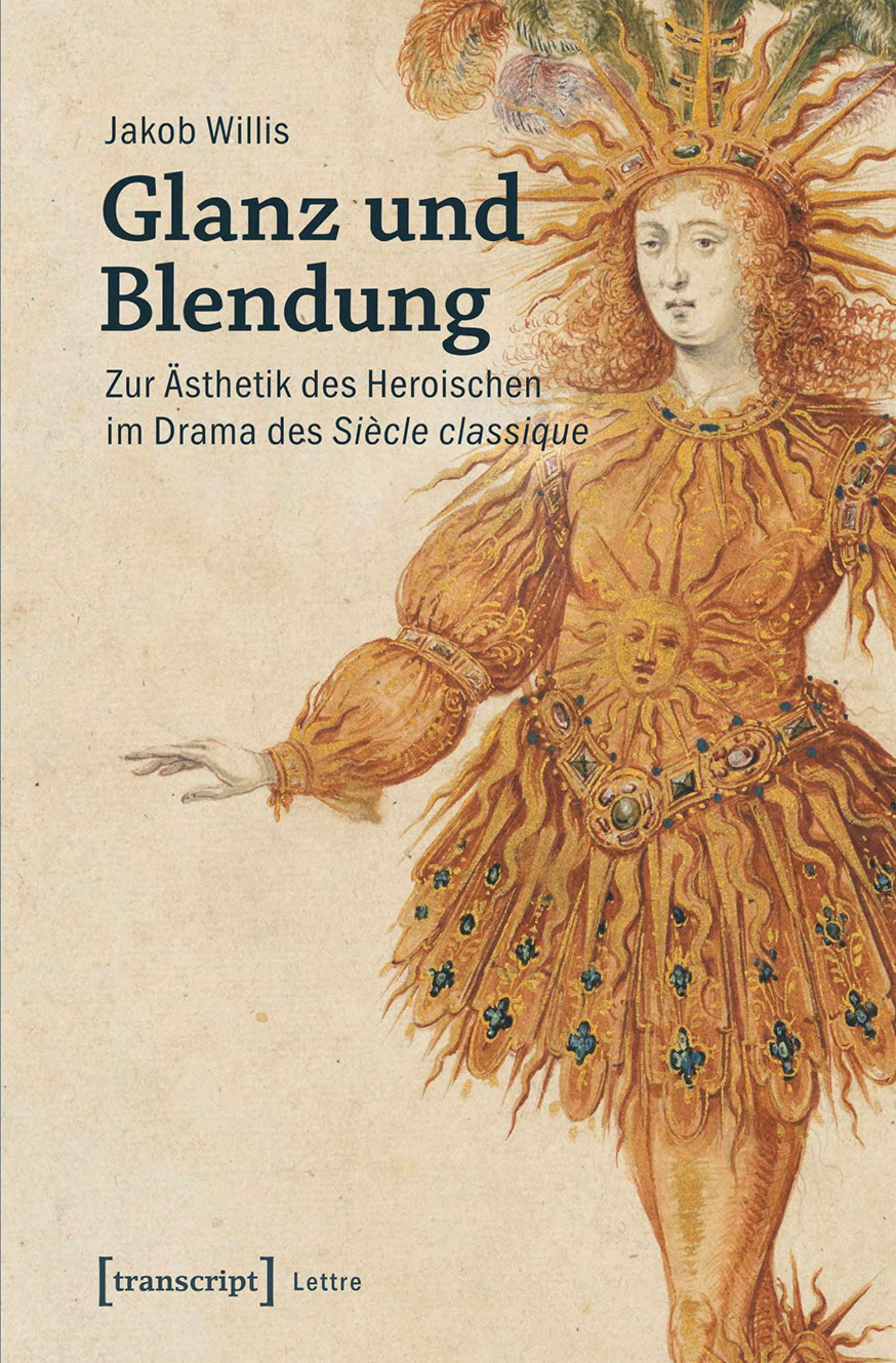


Jakob Willis

Glanz und Blendung

Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*

[transcript] Lettre

Jakob Willis
Glanz und Blendung

Lettre



Jakob Willis, geb. 1983, promovierte zum Theater der französischen Klassik an der Universität Freiburg. Weitere Forschungsschwerpunkte sind der realistische Roman und die Geschichte des Films in der Romania. 2012 wurde er für seine Arbeit zur »filmischen Schreibweise« bei Gustave Flaubert mit dem Hans-und-Susanne-Schneider-Preis ausgezeichnet.

Jakob Willis

Glanz und Blendung

Zur Ästhetik des Heroischen im Drama des *Siècle classique*

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des SFB 948 »Helden - Heroisierungen - Heroismen«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2018 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Costume du Ballet intitulé »La Nuit« représenté à la Cour en 1653, dans lequel Louis XIV figura habillé en soleil [dessin]
Satz: Jakob Willis
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-3937-7
PDF-ISBN 978-3-8394-3937-1
https://doi.org/10.14361/9783839439371
Buchreihen-ISSN: 2703-013X
Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Vorwort und Danksagung

Die vorliegende Untersuchung ist die geringfügig überarbeitete Fassung einer im Wintersemester 2015/2016 an der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. eingereichten Dissertationsschrift. Sie entstand zwischen 2012 und 2016 im Rahmen des Teilprojekts A5 des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“.

Mein größter Dank gilt an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Andreas Gelz, der als Betreuer des Promotionsvorhabens und als Teilprojektleiter im SFB 948 mein wichtigster Gesprächs- und Diskussionspartner war. Seinen Überlegungen verdanke ich den ersten Impuls zur eigenen Forschung, seiner konstruktiven fachlichen Kritik zahlreiche wertvolle Einsichten.

Ein nicht weniger herzlicher Dank gilt Frau Prof. Dr. Kirsten Kramer, die mein Projekt von der Universität Bielefeld aus als Zweitbetreuerin couragiert begleitete. Ihre Denkanstöße halfen mir ganz wesentlich, mein Material zu systematisieren und meine Fragestellung zuzuspitzen.

Herr PD Dr. Niklas Bender stand mir mit seinem großen Wissen zur französischen Klassik im Vorfeld der Drucklegung als Gesprächspartner zur Verfügung. Für seine Hinweise und Anregungen bin ich sehr dankbar.

Des Weiteren möchte allen Kolleginnen und Kollegen des Sonderforschungsbereichs 948 danken. Die unzähligen Diskussionen, die im Plenum, in den Arbeitsgruppen, im Graduiertenkolleg und in der Geschäftsstelle geführt wurden, flossen mit ein in meine Forschung und finden ihren Widerhall auf den Seiten dieses Buchs.

Insbesondere während der Korrekturarbeiten waren mir außerdem Barbara Schwörer-Willis, Klaus Hinke, Sophia Fiedler und Iris Müller eine unermessliche Hilfe. Ihrem genauen Blick habe ich sehr viel zu verdanken.

Mein herzlicher Dank gilt schließlich allen Familienangehörigen und Freunden, die mein Dissertationsprojekt mit Interesse begleitet haben, die ein offenes Ohr für meine Ideen, Fragen und Zweifel hatten oder dazu beigetragen haben, dass ich die Arbeit zwischendurch auch einmal für einen Moment vergessen konnte.

Ich widme dieses Buch Magdalena und Anton.

Anmerkung zur Zitierweise

Soweit sich für die zitierten Quellen durch neuere Editionen keine modernisierte Schreibweise etabliert hat, werden alle Textstellen in dieser Arbeit ohne weitere Hinweise im Original angeführt. Diese Regelung betrifft zwar nicht die zentralen Werke aus dem Analysekorpus (*Le Cid*, *Osman*, *Timocrate*, *Le Festin de Pierre*, *Phèdre et Hippolyte*), dafür aber eine Vielzahl von weniger bekannten Texten aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

I. Einleitung

Amanezca un Héroe con esplendores del sol.
BALTASAR GRACIAN, *EL HEROE*[1]

Die folgende Untersuchung widmet sich verschiedenen Konfigurationen des Heroischen im Drama des *Siècle classique*.[2] Sie geht der Frage nach, inwiefern sich in der sowohl politisch und gesellschaftlich als auch künstlerisch durch große Umbrüche geprägten Zeit zwischen ca. 1630 und 1680 signifikante Transformationen im Bereich der Konzeption, der Bewertung und der Funktionalisierung von Heldentum erkennen lassen und versucht, paradigmatische Muster der Repräsentation und Deutung herauszuarbeiten. Anstatt die sozio-historischen Aspekte der literarischen Produktion abgesondert von den formalen zu betrachten, wird dabei explizit die wechselseitige Abhängigkeit betont und zum Gegenstand der Interpretationstätigkeit gemacht. Nur wenn das Heroische zugleich von seiner sozialen Fundierung und von der Ästhetik seiner Darstellung her gedacht wird, kann seiner Komplexität als kulturellem Schlüsselphänomen Rechnung getragen werden. Dies gilt insbesondere für die historische Situation im Frankreich des 17. Jahrhunderts, in der die Literatur noch weit davon entfernt war, einen autonomen Status zu besitzen.

1 GRACIÁN Y MORALES, Baltasar: *Obras completas*, Bd. 1, Madrid: Ed. Atlas 1969. S. 264.

2 Prinzipiell gilt für diese Arbeit das generische Maskulinum. Sofern nicht näher gekennzeichnet, sind – wenn es sich um genderunspezifische Aspekte handelt – männliche wie weibliche Figuren gemeint.

1. ANNÄHERUNGEN AN DIE HELDENDRAMATURGIE DES *SIÈCLE CLASSIQUE*

Im Jahr 1604 veröffentlicht der Dichter, Dramatiker, in einem späteren Lebensabschnitt auch einflussreiche Wirtschaftstheoretiker Antoine de Montchrestien seine letzte Tragödie, *Hector*. Er markiert damit bereits in den ersten Jahren des noch jungen Jahrhunderts sowohl thematisch als auch formal den Beginn dessen, was als *tragédie héroïque* die folgenden Jahrzehnte der Theaterproduktion Frankreichs prägen sollte.[3] Sein fünfaktiges, großenteils in regelmäßigen Alexandrinern verfasstes Stück handelt von den letzten Stunden im Leben des titelgebenden Helden, der sich in Sorge um die bedrohte Heimat Troja unglückverheißenden Orakelsprüchen und flehentlichen Bitten der engsten Angehörigen zum Trotz in einen ausweglosen Kampf gegen die vereinten griechischen Belagerer stürzt.[4] Obwohl Hektor dem Kampfgeschehen noch einmal eine überraschende Wendung gibt und es zwischenzeitlich sogar so aussieht, als könnten die trojanischen Truppen unter seiner Führung siegreich aus der Schlacht hervorgehen, wird der Held von seinem Gegenspieler Achill schließlich hinterrücks ermordet, sein Leichnam geschändet. Mit dem Tod des „homme aventureux", des „grand capitaine" und „héros magnanime" stirbt Ilions letzte Hoffnung und die Stadt muss sich in ihr oft besungenes Schicksal fügen.[5]

Durch den Rückgriff auf das für die westliche Literatur- und Kulturgeschichte zentrale Heldennarrativ der homerischen *Ilias* ruft Montchrestien beim gebildeten Publikum der Zeit, das auch mit anderen Heroen der griechisch-römischen Antike bestens vertraut war,[6] bereits mit dem Titel seiner Tragödie eine Reihe

---

3 Zur Biografie und zum Werk Montchrestiens wie auch zum Begriff der *tragédie héroïque* vgl. die umfassende Studie von Françoise Charpentier: CHARPENTIER, Françoise: *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Paris: Presses Universitaires de Lille 1981.

4 Karl Heinz Bohrer sieht gerade in diesem ausweglosen Zweikampf den „Archetypus des Heldischen" realisiert: „Hektor weiß vor Beginn des Zweikampfs, dass ihn die Götter verlassen haben, aber er weiß auch, dass er trotz des drohenden Todes gegen Achill kämpfen muss." BOHRER, Karl Heinz: „*Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western*", in: BOHRER, Karl Heinz und Kurt SCHEEL (Hrsg.): *Heldengedenken: über das heroische Phantasma* 2009, S. 942–953. Hier S. 942.

5 Dieses wie auch die folgenden Zitate beziehen sich auf die 1975 von Jacques Scherer herausgegebene Fassung des Stücks in der Bibliothèque de la Pléiade. Vgl. SCHERER, Jacques (Hrsg.): *Théâtre du XVIIe siècle*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1975. SS. 12, 70, 69.

6 So beispielsweise durch Jacques Amyots vielgelesene Übersetzung von Plutarchs *Les vies des hommes illustres*. Vgl. PLUTARQUE: *Les vies des hommes illustres*, hrsg. v.

kriegerisch-heroischer Topoi auf. Diese werden im Stück selbst, dem idealisierten aristokratischen Tugendkanon der sozialen Elite des frühen 17. Jahrhunderts entsprechend, weiter entfaltet: Hektor wird als edelmütiger und stolzer Vertreter der Königsfamilie präsentiert, dessen gesamtes Handeln von einer Ethik der Ehre bestimmt ist. Sein erstes Wort ist deshalb nicht zufällig „[l]'honneur".[7] Hektor hat sich durch seine außergewöhnliche Tugendhaftigkeit und seine militärischen Großtaten bereits in jungen Jahren großen Ruhm erworben und ist ohne zu zögern bereit, sein Leben für das Wohl des Landes einzusetzen – nicht zuletzt, weil dies auch der Mehrung des eigenen Ruhmes dient. Wenn er sich seinen Angehörigen zuliebe an dem schicksalhaften Tag, von dem die Tragödie berichtet, zwar anfangs noch davon zurückhalten lässt, einmal mehr in die Schlacht gegen die Griechen zu ziehen, steht er seinen Kampfgefährten schließlich doch als Retter in höchster Not bei. Er erhebt sich mit den ersten Sonnenstrahlen zum Kampf und gibt der Schlacht durch seine Entschlossenheit und Tatkraft, wenn auch letztlich nicht entscheidend, eine für Troja günstige Wendung. In einer rhetorischen Frage, mit der Priamus nach Erhalt der Todesbotschaft seinen Kummer über den Verlust des geliebten Sohnes ausdrückt, wird der Held in seiner Funktion als Beschützer Trojas unter anderem metaphorisch als Schwert und als Schild bezeichnet: „J'ai donc perdu mon fils, mon Hector bien-aimé, / Ma gloire, mon support, mon salut et ma joie, / Qui seul était l'épée et le bouclier de Troie ?"[8]

Hektor wird auf figurativer Ebene aber nicht nur als Schwert und Schild, sondern auch wiederholt als „flambeau", „astre", „éclair" und „foudre" apostrophiert.[9] Obwohl die Semantiken der einzelnen Begriffe durchaus große Differenzen zueinander aufweisen, lässt sich eine Schnittmenge im isotopischen Bereich des Leuchtens, des Strahlens und des Glanzes erkennen. Dieser Bedeu-

---

Gérard WALTER, übers. v. Jacques AMYOT, Paris: Gallimard 1995. Über den erzieherischen Stellenwert der Plutarch-Lektüre berichtet beispielsweise Madame de Maintenon in ihren *Proverbes sur l'éducation*: „Je me souviens qu'elle [ihre Mutter] me défendit, à mon frère et à moi, de parler entre nous d'autres choses que de ce que nous lisions dans Plutarque". (MAINTENON, Françoise d'Aubigné: *Extraits de ses lettres, avis, entretiens, conversations et proverbes sur l'éducation*, Paris: Hachette 1886. S. 98–99.) Für einen Überblick über Galerien berühmter Männer und Frauen, die sich nach antikem Muster in der Renaissance großer Beliebtheit erfreuten, vgl. EICHEL-LOJKINE, Patricia: *Le siècle des grands hommes : les recueils de vies d'hommes illustres au XVIème siècle*, Leuven: Peeters 2001.

7 SCHERER: *Théâtre du XVIIe siècle.* S. 11.

8 Ebd. S. 76.

9 Ebd. SS. 70, 66, 65.

tungsbereich wird auch angesprochen, wenn der Chor, der die trojanische Gemeinschaft repräsentiert, seinem Helden im dritten Akt huldigt und dessen Ruhm mit einer Sonne vergleicht, die mit ihren kräftigen Strahlen die Nacht durchbricht: „Ton renom glorieux de tels rayons nous luit / Que comme un clair soleil il perce toute nuit“.[10] Über das gesamte Stück hinweg wird der Held als eine erhabene Lichtgestalt beschrieben, die während einer düsteren Situation – in einer albtraumartigen Vision, von der die Seherin Kassandra eingangs spricht, dominieren bezeichnenderweise Auspizien wie „ténébreux brouillard“ und „fumée obscure“[11] – ein Sinnbild der Hoffnung ist.

Hoffnung und neuen Mut gibt Hektor allerdings nur seinen Mitstreitern, für seine Gegner ist er eine furchteinflößende Erscheinung, die einer mächtigen Naturgewalt gleich über sie kommt. Selbst in dem Bericht, den Antenor, der weiseste unter Trojas Alten und enger Vertrauter Hektors, König Priamus von der Rolle seines Sohnes in der Schlacht gegen die Griechen gibt, tritt der angsteinflößende Aspekt des Auftritts der heroischen Figur deutlich hervor. Hoch zu Ross („Monté sur un coursier“), alle anderen Trojaner um mehr als Hauptesslänge überragend („Haut sur tous les Troyens d’épaules et de tête“), stürmt der Held rasend schnell („soudain“, „Promptement“, „en moins d’un clin d’œil“) und funkenschlagend („Poudroyer“) auf die Feinde zu und fährt mit der Gewalt eines grell aufleuchtenden Blitzes („comme un éclair“, „comme un foudre“) in ihre Reihen. Furcht, Entsetzen und Tod („L’horreur, l’effroi, la mort“) folgen ihm auf dem Fuß:

„Quand soudain j’aperçois ton Hector magnanime
Monté sur un coursier que l’éperon anime
Poudroyer la campagne et tirer aux combats ;
L’horreur, l’effroi, la mort accompagnaient ses pas.
Promptement il se fourre à travers notre armée,
Qui d’un nouveau courage à l’instant enflammée
Repousse l’ennemi vivement poursuivant ;
Puis en moins d’un clin d’œil je l’aperçois devant,
Haut sur tous les Troyens d’épaules et de tête,
Passer comme un éclair suivi de la tempête,
Mais plutôt comme un foudre effrayant les regards
Et brisant de ses coups lances, piques et dards.“[12]

---

10 Ebd. S. 42.

11 SCHERER: *Théâtre du XVIIe siècle.* S. 6.

12 Ebd. S. 65.

Wenngleich die Metaphern der erhellenden Sonne und des vernichtenden Blitzes auf den ersten Blick zwei völlig unterschiedlichen Assoziationsfeldern anzugehören scheinen, sind sie als entgegengesetzte Pole doch beide Ausdruck einer traditionsreichen Ästhetik des Heroischen, die im Frankreich des 17. Jahrhunderts in differenzierter Weise literarisch entfaltet wurde: Der Held ist eine Erscheinung, die gewohnte Maßstäbe durchbricht. Medial wird er dabei als eine Figur in Szene gesetzt, die sich durch ihr überraschendes Auftreten, ihre Größe und ihren Glanz von anderen Figuren abhebt. Besonders der teils hell leuchtende, teils dunkel funkelnde Glanz ist – so eine zentrale These dieser Arbeit – ein typisches Kennzeichen vieler Heldenfiguren im *Siècle classique* und soll im Folgenden als eine paradigmatische Artikulationsform des Heroischen untersucht werden.

Klammert man das Porträt des Helden als furchteinflößender Krieger aus, überwiegt in Montchrestiens Tragödie schon allein quantitativ die glorifizierende Darstellung einer Figur, die in ihrem erhabenen Glanz ein „heureux flambeau" für Troja darstellt.[13] Obwohl Hektor den Untergang Trojas nicht vehindern kann, erlischt sein Glanz nicht mit dem Tod. Im Gegenteil: Auf dem Höhepunkt des dritten Aktes versichert der Chor emphatisch, dass der Ruhm („renommée", „gloire") nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch weit über den Tod hinaus mit seinen klaren Strahlen („clairs rayons") beredtes Zeugnis von den Tugenden und Taten des Helden ablegen werde. Mit barocker Drastik wird ferner imaginiert, wie der vergängliche Leib des toten Helden im Dunkel des Grabes verwest („pourriture"), während sein Ruhm sich in einen Himmelskörper verwandelt („en astre transformée") und hoch oben am Firmament, einer Sonne oder einem Stern gleich, in ewigem Glanz erstrahlt.[14] Der Tod des Helden wird bei Montchrestien damit, wie Maurice Blanchot es in einem vielschichtigen Aufsatz über den Helden formuliert, nicht als ein Verschwinden in der Dunkelheit, sondern als ein „repos dans la visibilité" vorgestellt:[15]

---

13 Ebd. S. 82.

14 Montchrestien zeigt sich gerade auch mit der antithetischen Gegenüberstellung von Vergänglichkeit, Tod und Finsternis auf der einen, Unsterblichkeit, Ruhm und Glanz auf der anderen Seite als Erbe seiner unmittelbaren literarischen Vorgänger im ausgehenden 16. Jahrhundert. Françoise Joukovsky hat in ihrer Studie über die Literarisierung des Ruhmes in der französischen Lyrik des 16. Jahrhunderts ein ganzes Kapitel der Bildsprache des Glanzes gewidmet. Vgl. JOUKOVSKY, Françoise: *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle*, Genève: Droz 1969. Insbes. „La lumière de la gloire", S. 347–364.

15 BLANCHOT, Maurice: „*Le Héros*", in: *Nouvelle Revue Française 145* (1965), S. 90–104. S. 99.

„La vapeur d'une renommée
Qui s'est en astre transformée
Éclaire comme un beau soleil,
Faite plus vive d'âge en âge,
Sans que jamais aucun ombrage
L'empêche de luire à notre œil.
Encor que le cours de nature
Transforme l'homme en pourriture
Au fond obscur de son tombeau,
Si survit-il par sa mémoire,
Et des clairs rayons de la gloire
Son nom vieillissant devient beau."[16]

In der zum Stück gehörigen *épître* an Henry de Bourbon, Prince de Condé und Vater des berühmten ‚Grand Condé' – jenes *Prince du sang*, der eine Generation später als Feldherr und Frondeur einen prominenten, wenn auch nicht unumstrittenen Platz in der französischen Heldengalerie des 17. Jahrhunderts besetzen sollte[17] – greift Montchrestien die heroische Semantik des Glänzenden auf und vergleicht die „rares hommes", zu denen er den Gepflogenheiten der enkomiastischen Textgattung gemäß auch den Adressaten des Widmungsbriefs zählt, mit der „clarté du soleil", mit „torches" und mit „flammes".[18] Neben der Memoria stiftenden Bedeutung des Heroischen, die im Text der Tragödie durch Begriffe aus dem Bildbereich des Glanzes angesprochen wird („des clairs rayons de la gloire / Son nom vieillissant devient beau"), betont der Autor, indem er erneut auf die Semantik des Glanzes zurückgreift, an dieser Stelle auch die ethisch-

16 SCHERER: *Théâtre du XVIIe siècle.* S. 53.

17 Der ‚Grand Condé' ist vermutlich die französische Persönlichkeit, die im 17. Jahrhundert auf die vielfältigste Art zum Helden erklärt worden ist. Sie wird im Fortgang dieser Arbeit noch wiederholt eine Rolle spielen. Für eine umfassende Darstellung der Persönlichkeit im Kontext der Transformationen der Kultur des Heroischen vgl. BANNISTER, Mark: *Condé in context. Ideological change in seventeenth-century France*, Oxford: Legenda 2000.; BANNISTER, Mark: „*Crescit ut aspicitur: Condé and the Reinterpretation of Heroism, 1650-1662*", in: CAMERON, Keith (Hrsg.): *Ethics and Politics in seventeenth century France*, Exeter: University of Exeter Press 1996, S. 119–128.; BERCE, Yves-Marie: „*Les princes de Condé héros de roman : la princesse amazone et le prince déguisé*", in: DUCHENE, Roger und Pierre RONZEAUD (Hrsg.): *La Fronde en question*, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 131–141.

18 SCHERER: *Théâtre du XVIIe siècle.* S. 4.

didaktische Funktion heroischer Figuren. Hektor wird als „prince belliqueux, puissant de force et non moins d'exemple", als „vif image et vrai patron de la valeur royale" und als „mémorable par la fermeté d'un courage invincible"[19] beschrieben. Seine Tugendhaftigkeit sei für jedermann Ansporn zu Imitation und Emulation:

„C'est d'une émulation des actions généreuses que sont éveillées, nourries et fortifiées en nos âmes ces étincelles de bonté, de prudence et de valeur, qui comme un feu divin sont mêlées en leur essence."[20]

In bewusster Analogie zur theologischen Vorstellung eines göttlichen Funkens („étincelles"), der auf die Seele des Menschen überspringt und in diesem ein religiöses Feuer entfacht, schildert Montchrestien hier, wie der Held als Exemplum dienen kann, indem die Strahlkraft seiner Taten seine Gefährten, seine Zuschauer, seine Leser, mit einem Wort: sein Publikum erreicht und dieses zu heroischem Handeln anleitet. Den Gedanken weiterführend heißt es in der *épître* dann auch, dass das Leben und Sterben der Helden „comme une école ouverte" sei und man nicht müde werden solle, ihnen Aufmerksamkeit zu schenken: „Ne vous ennuyez point de leur prêter les yeux et les oreilles", ermahnt der Dichter den Empfänger seines Schreibens und schickt ihn damit gewissermaßen in die Schule des Heroischen.[21]

Ein besonders geeigneter Ort, um von Helden zu lernen, so lässt sich die Formulierung des Dramatikers auch verstehen, ist das Theater. Und tatsächlich deutet viel darauf hin, dass Montchrestiens kurzer Widmungsbrief neben einer thematischen Einführung in die Tragödie, einer Explikation seiner Vorstellung von Heldentum und einer persönlichen Huldigung an Condé nicht zuletzt auch eine Apologie des Theaters ist, wenn er gegen Ende des Briefes betont, dass sich die Figuren seines Stücks zu ihrer Lebzeit „avec beaucoup d'applaudissements sur le théâtre de la vie civile" hervorgetan hätten.[22] Die metaphorische Rede von der Gesellschaft als einem zivilen Theater, auf dessen Bühne sich auch der Adressat seines Briefes zu bewähren habe, verdeutlicht den eminenten Stellenwert, den der Dichter seiner dramatischen Kunst zuschreibt. Nicht erst in Calderón de la Barcas *El gran teatro del mundo* von 1655 äußert sich damit die für weite Teile des 17. Jahrhunderts charakteristische Vorstellung, dass die Welt ein großes

19 Ebd. S. 3–4.
20 Ebd. S. 4.
21 Ebd.
22 Ebd.

Theater und das Theater eine Welt im Kleinen ist. Wegen ihrer großen mimetischen Kraft kommt der dramatischen Kunst für den Autor und seine Zeit in besonderer Weise die Aufgabe zu, Heldenfiguren der Mythologie und der Geschichte als glänzende Beispiele tugendhafter Lebensführung literarisch zu gestalten. Wenn das Publikum genau genug hinsieht und sich, bildhaft gesprochen, vom Glanz des Helden den Weg der Ehre weisen lässt, ist es gut bestellt um seine Rolle in der von Montchrestien an späterer Stelle im Stück als „théâtre de l'honneur" bezeichneten Gesellschaft.[23]

2. DAS IDEAL DES HEROISCHEN UND SEINE GESELLSCHAFTLICHE STRAHLKRAFT

Ehre, Glanz und Heldentum spielen aber nicht nur in Montchrestiens *Hector* eine zentrale Rolle. Vielmehr übte die Kultur des Heroischen auf große Teile der ständisch geprägten französischen Gesellschaft des auch heute noch vereinzelt als „siècle héroïque" bezeichneten 17. Jahrhunderts einen entscheidenden Einfluss aus.[24] Bevor es im Hauptteil dieser Arbeit dezidiert um verschiedene Konfigurationen von Heldentum im Drama der Zeit gehen wird, soll an dieser Stelle zunächst einmal die breitere gesellschaftliche Strahlkraft des heroischen Ideals in groben Linien nachgezeichnet werden. Die Dramentexte, die im Zentrum der Untersuchung stehen, sollen dadurch in ihre sozio-historischen Kontexte gestellt werden.

Obwohl das Konzept des Heroischen, das noch Pierre de Ronsard 1587 auf rein militärische Themen wie „armes, assaults de villes, batailles, escarmouches, conseils et discours de capitaines" begrenzt hatte,[25] in Wirklichkeit bereits in der Renaissance in vielen gesellschaftlichen Bereichen präsent war,[26] durchdrang es,

23 Ebd. S. 52.

24 Vgl. beispielsweise die Darstellung in den Begleittexten der Ausstellung „Héros d'Achille à Zidane", die vom 09. Oktober 2007 bis zum 13. April 2008 in der Bibliothèque nationale de France zu sehen war: FALIU, Odile (Hrsg.): *Héros d'Achille à Zidane*, Paris: Bibliothèque nationale de France 2007.

25 RONSARD, Pierre de: *Les œuvres*, Bd. 3, Chicago: University of Chicago Press 1966. S. 8.

26 Vgl. dazu: ALEXANDRE, Denise (Hrsg.): *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, Saint-Étienne: Publ. de l'Université de Saint-Étienne 1998.; LAJARTE, Philippe: *Avatars littéraires de l'héroïsme de la Renaissance au Siècle des lumières*, Caen: Presses universitaires de Caen 2005.; AURNHAMMER, Achim und

wie unter anderem Thomas Kirchner und Martin Disselkamp in ihren kunst- und kulturgeschichtlichen Analysen zeigen, gerade im 17. Jahrhundert vielfältige Diskurse und Praktiken, von Kriegswesen, Politik, Religion, Wissenschaft und Pädagogik bis hin zu Geschichtsschreibung, Literatur und den bildenden Künsten.[27] Auch an der Tatsache, dass sich die Monarchen dieser Zeit als Helden repräsentieren ließen, kann die große Bedeutung der Kultur des Heroischen abgelesen werden. So ließ sich Heinrich IV., der letzte *roi connétable* Frankreichs, von unterschiedlichen Künstlern wiederholt als „Hercule gaulois" darstellen[28] und seine Nachfolger Ludwig XIII. und Ludwig XIV. wurden als „Persée français"[29] respektive als neuer Alexander[30] glorifiziert. Auch die französischen

---

Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013.

27 Vgl. KIRCHNER, Thomas: *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München: Fink 2001; DISSELKAMP, Martin: *Barockheroismus: Konzeptionen „politischer" Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2002.

28 Vgl. DICKERMAN, Edmund H. und Anita M. WALKER: „*The Choice of Hercules: Henry IV as Hero*", in: *The Historical Journal 39/2* (1996), S. 315–337.; CRAWFORD, Katherine B.: „*The Politics of Promiscuity: Masculinity and Heroic Representation at the Court of Henry IV*", in: *French Historical Studies 26/2* (2003), S. 225–252.

29 Vgl. WAGNER, Marie-France: „*Du hèros au roi. Le théâtre du Persée français*", in: SIGURET, Françoise (Hrsg.): *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Paris: Klincksieck 1996, S. 427–454.

30 Gérard Sabatier beschreibt, wie die Darstellung als Alexander das bestimmende Paradigma der Frühphase der Herrschaft Ludwigs XIV. war: SABATIER, Gérard: „*La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672*", in: *Histoire, Économie et Société 19/4* (2000), S. 527–560. Vgl. zur Heroisierung des Königs auch: BURKE, Peter: *The fabrication of Louis XIV*, New Haven: Yale University Press 1992.; FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole: „*Comment un roi devient héros. Louis XIV dans la littérature française de son temps*", in: GAEDE, Édouard (Hrsg.): *Trois figures de l'imaginaire littéraire. Les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, Paris: Les Belles Lettres 1982, S. 167–181.; ZARUCCHI, Jeanne Morgan: „*Ludovicus Heroicus: The Visual and Verbal Iconography of the Medal*", in: RUBIN, David Lee (Hrsg.): *Word and Image*, Charlottesville: Rookwood 1994, S. 131–142.; HARTLE, Robert W.: „*Le Brun's Histoire d'Alexandre and Racine's Alexandre le Grand*", in: *Romanic Review 48* (1957), S. 90–103.; SCHLUMBOHM, Christa: „*De la magnificence et de la magnanimité: Zur Verherrlichung Ludwigs XIV. in Literatur und bildender Kunst*", in: *Romanistisches Jahrbuch 30* (1979), S. 83–99. Den wechselhaften Einfluss der heroisierenden Bezüge auf Alexander den Großen fasst Christian Michel zusammen. Vgl. MICHEL, Christian: „*La permanence du héros*", in:

Regentinnen, Maria von Medici und Anna von Österreich, ließen sich wiederholt als Amazone, als Bellona und als Minerva repräsentieren und schrieben sich so bewusst ein in Semantiken von heroischer Herrschaft.[31] Die Fülle heroisierender Herrscherpanegyrik zeigt, dass sich das französische Königtum im 17. Jahrhundert sogar dezidiert als „heroische Monarchie" verstand.[32] Von den unzähligen Panegyriken seien an dieser Stelle nur einige wenige genannt, so zum Beispiel Thomas de Bertons *La voye de laict, ou Le chemin des héros au palais de la gloire* (1623),[33] Jean Valdors *Les Triomphes de Louis le Juste, XIIIe du nom* (1649),[34] François de la Motte le Nobles *Histoire panégyrique de Louis XIV, roy de France, sous le nom de héros incomparable* (1673)[35] oder Charles-Antoine Magnins *Paralelle de Louis le Grand avec les princes surnommez Grands* (1686).[36] Françoise Waquet stellt in ihrem Aufsatz über die Heroisierung Ludwigs XIV. durch Jean Chapelain und Carlo Roberto Dati in Bezug auf die enkomiastischen Gattungen vor diesem Hintergrund treffend fest: „Dans les décennies centrales du XVIIe siècle, l'héroïque s'imposa comme norme."[37] Das

---

GRELL, Chantal und Christian MICHEL (Hrsg.): *L'École des princes ou Alexandre disgracié : essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Les Belles Lettres 1988, S. 97–137.

31 Vgl. SCHNETTGER, Matthias: „*Die wehrhafte Minerva. Beobachtungen zur Selbstdarstellung von Regentinnen im 17. Jahrhundert*", in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg 2014, S. 216–235.

32 Vgl. ASCH, Ronald G.: „*Märtyrer, Mörder und Monarchen. Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit. Ein Vergleich zwischen England und Frankreich (1589-1628)*", *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 283–302.; WREDE, Martin: „*Die Inszenierung der mehr oder weniger heroischen Monarchie: Zu Rittern und Feldherren, Kriegsherren und Schauspielern*", in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg 2014, S. 8–39.

33 BERTON, Thomas de: *La voye de laict, ou Le chemin des héros au palais de la gloire. Ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII, roy de France et de Navarre, en la cité d'Avignon, le 16 de novembre 1622*, Avignon: I. Bramereau 1623.

34 VALDOR, Jean (Hrsg.): *Les Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom*, Paris: A. Estienne 1649. Die aufwendige Panegyrik entstand unter der Mitarbeit von Pierre Corneille, Charles de Beys, Pierre Le Moyne und René Rapin.

35 LA MOTTE LE NOBLE, François de: *Histoire panégyrique de Louis XIV, roy de France, sous le nom de héros incomparable*, Rouen: A. Maurry 1673.

36 MAGNIN, Charles-Antoine: *Le Paralelle de Louis le Grand avec les princes surnommez Grands*, Le Havre: J. Gruchet 1686.

37 WAQUET, Françoise: „*Louis XIV par Chapelain : héros de la Renaissance et renaissance du héros*", in: *Studi francesi 89* (1986), S. 237–251.

Heroische war aber auch im späten 17. Jahrhundert noch eine relevante Kategorie der Panegyrik, wie Pierre Zobermans kritischen Ausgabe von Lobreden, die zwischen 1671 und 1689 in der *Académie française* auf Ludwig XIV. gehalten wurden, zu entnehmen ist. Zoberman geht dabei auch dezidiert auf die Heroisierung des Herrschers ein und veranschaulicht, wie dieser als „parfait héros“ glorifiziert wurde.[38]

Wie sieht eine solche panegyrische Heroisierung des Königs aber konkret aus? Der *Discours préliminaire* zu La Motte le Nobles *Histoire panégyrique de Louis XIV*, in dem der König unter zentraler Verwendung einer Metaphorik des Glanzes von berühmten Herrschern der Antike abgegrenzt und als kriegerische Heldenfigur beschrieben wird, kann als ein Beispiel für die epochenspezifische „Verschränkung von Heroismus und Souveränität“ herangezogen werden.[39] Als „Heros Accompli“ sei Ludwig sowohl durch sein Erscheinungsbild und sein Auftreten („air“, „mine“, „démarche“, „geste“), als auch durch seine Taten („actions“) und seine innere Haltung („cœur“) zu erkennen:

„La Vie d'Alexandre, & celle de Cesar étoient autrefois les plus éclatantes & les plus justes Régles de la conduite des Princes, des Capitaines, & de tous les Grands hommes ; mais aujourd'huy ces Modelles sont devenus imparfaits, & ces Exemples défectueux : Les nouvelles lumieres dont brille avec tant de netteté & tant d'avantage, la Vie de LOUIS XIV, Roy de France, nous ont fait jour, & nous y découvrent presentement des taches ; elles nous montrent avec évidence, qu'il a flêtri leur nom par les surprenants effets de sa Valeur. […] Qui est-ce qui doutera que le Roy ne soit un Heros Accompli ? il en a l'air, il en a la mine, il en a la démarche ; on le connoit à son geste ; son bras accoûtumé au maniement des armes, & si sçavant dans cet exercice, est un bon garand de sa valeur ; tout parle Heros chez luy ; ceux même qui ne l'ont point veu en sa personne, le voyent dans ces actions, & sont convaincus de cette vérité ; elles leur apprennent qu'il a le cœur d'un HEROS […].“[40]

---

38 Vgl. ZOBERMAN, Pierre (Hrsg.): *Les panégyriques du roi prononcés dans l'Académie française*, Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne 1991. Insbes. S. 26–49. Hier S. 26.

39 HAAS, Claude: „*‚Nur wer Euch ähnlich ist, versteht und fühlt': Überlegungen zur Repräsentation von Heroismus und Souveränität*“, in: CALHOON, Kenneth S. u. a. (Hrsg.): *„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“: Über den Blick in der Literatur*, Berlin: Schmidt 2010, S. 49–69. Hier S. 55.

40 LA MOTTE LE NOBLE: *Histoire panégyrique de Louis XIV, roy de France, sous le nom de héros incomparable*. SS. 1, 5 des *Discours préliminaire*.

Neben dem König wollten indes auch führende Vertreter der Aristokratie wie der ‚Grand Condé', der Kardinal von Retz, Madame de Saint-Balmont, bekannt als ‚Amazone chrétienne' und Anne-Marie-Louise d'Orléans, bekannt als ‚Grande Mademoiselle', nicht darauf verzichten, die eigene Existenz an der außergewöhnlichen Aura des Heroischen Anteil haben zu lassen.[41] Dass die Heroisierungs- und Selbstheroisierungsstrategien bedeutender Persönlichkeiten des Hochadels durchaus ihren Widerhall in breiteren Kreisen der sozialen Eliten fanden, kann exemplarisch der Korrespondenz Madame de Sévignés entnommen werden. Kaum einem anderen Ereignis wird in den Briefen an ihre Tochter und andere Korrespondenzpartner soviel Platz eingeräumt, wie dem Tod des Vicomte de Turenne – neben dem ‚Grand Condé' wohl der profilierteste militärische Held des 17. Jahrhunderts.[42] In einem Brief vom 31. Juli 1675 heißt es beispielsweise:

---

41 Zur heroischen Selbststilisierung des Kardinals von Retz vgl. HADDAD, Gabriel: „*Héroïsme et valeurs aristocratiques dans les mémoires du Cardinal de Retz*", in: *Cahiers du Dix-septième 4/2* (1990), S. 211–222. Zur Heroisierung der Madame de Saint-Balmont vgl. die zeitgenössische Darstellung in: VERNON, Jean-Marie de: *L'Amazone chrestienne ou les Aventures de Madame de S. Balmon, qui a conjoint une admirable dévotion avec l'exercice des armes*, Paris: Gaspar Meturas 1678. Zur Heroisierung der ‚Grande Mademoiselle' vgl. SCHLUMBOHM, Christa: „*Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert: Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle*", in: *Romanistisches Jahrbuch 29* (1978), S. 77–99.; GARAPON, Jean: „*Mademoiselle devant la Fronde d'après ses Mémoires*", in: DUCHENE, Roger und Pierre RONZEAUD (Hrsg.): *La Fronde en question*, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 63–71.; BRINK, Margot: „*La colère dans le processus de la civilisation: transformations d'une passion héroïque dans la littérature du XVIIe siècle*", in: BAUER, Lydia (Hrsg.): *Colère - force destructive et potentiel créatif*, Berlin: Frank & Timme 2012, S. 127–144.

42 Noch zu Lebzeiten lassen sich zahlreiche Heroisierungen der beiden Feldherren nachweisen, so zum Beispiel bei Charles de Saint-Évremond. Vgl. dazu: SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis de: *Condé, Turenne et autres figures illustres*, hrsg. v. Suzanne GUELLOUZ, Paris: Desjonquères 2003. Zur heroischen Mythisierung Turennes nach seinem Tode siehe auch DOSTIE, Pierre: „*La Mort de Turenne dans la Correspondance de Mme de Sévigné ou la naissance d'un mythe*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 15/28* (1988), S. 115–129.

„Nous avons passé tout l'hiver à entendre conter les divines perfections de ce héros. Jamais un homme n'a été si près d'être parfait ; et plus on le connaissait, plus on l'aimait, et plus on le regrette."[43]

Die Rede von der gottgleichen Vollkommenheit des Vicomte ist keineswegs ironisch gemeint, sondern Ausdruck der durch die dreifache Wiederholung des „plus" noch rhetorisch hervorgehobenen Überzeugung, mit dem Feldherrn einen großen Helden verloren zu haben.

Weitere Texte, die von der Präsenz und dem enormen Einfluss der Kultur des Heroischen alleine schon qua Titel zeugen, lassen sich gattungsübergreifend in großer Zahl finden. Zu den einschlägigen Werken, die in der kurzen Zeitspanne zwischen 1642 und 1649 – unmittelbar vor der Fronde eine auch hinsichtlich des Heroischen besonders ereignisreiche Zeit – publiziert wurden, zählen Madeleine de Scudérys Galerie berühmter Frauen *Les femmes illustres, ou les harangues héroïques* von 1642 und 1644,[44] Marc de Vulson de la Colombières heraldische Studie *La science héroïque* von 1644,[45] Jacques du Boscs zweibändige Sammlung heroischer Doppelporträts *La femme héroïque* von 1645,[46] René de Ceriziers Panegyrik des Comte de Harcourt *Le héros françois* von 1645,[47] Jean-Baptiste L'Hermite de Soliers ebenfalls 1645 erschienenes Porträt Mathilde von Tusziens *La Princesse héroïque*,[48] Charles Sorels historiografische Abhandlung

---

43 SEVIGNE, Marie de Rabutin-Chantal de: *Lettres*, Bd. 1, hrsg. v. Emile GERARD-GAILLY, Paris: Gallimard 1953. S. 782.

44 SCUDERY, Madeleine de: *Les femmes illustres, ou les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Bd. 1, Paris: A. de Sommaville & A. Courbé 1642.; SCUDERY, Madeleine de: *Les femmes illustres, ou les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Bd. 2, Paris: T. Quinet et N. de Sercy 1644. Eine Darstellung der verwendeten Heroisierungstechniken findet sich in: KUIZENGA, Donna: „*L'Arc de Triomphe des Dames : Héroïsme dans «Les Femmes illustres» de Madeleine de Scudéry*", in: NIDERST, Alain (Hrsg.): *Les trois Scudéry*, Paris: Klincksieck 1993, S. 301–310.

45 VULSON DE LA COLOMBIERE, Marc de: *La science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons et symboles*, Paris: S. et G. Cramoisy 1644.

46 DU BOSC, Jacques: *La femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus*, Paris: Sommaville & Courbé 1645.

47 CERIZIERS, René de: *Le Héros françois, ou l'Idée du grand capitaine*, Paris: Vve J. Camusat 1645.

48 L'HERMITE DE SOLIERS, Jean-Baptiste: *La Princesse héroïque, ou la vie de la comtesse Mathilde, marquise de Mantoue et de Ferrare*, Paris: C. Besongne 1645.

Histoire de France, contenant les faits mémorables & les vertus héroïques de nos rois von 1647,[49] Pierre Le Moynes Devisensammlung *Devises heroïques et morales* von 1649[50] und Charlotte Henaults Enkomium *Les palmes héroïques du généreux duc de Beaufort*, ebenfalls von 1649.[51] Neben diesen vornehmlich diskursiv geprägten Texten, die sich in den anderen Dekaden des 17. Jahrhunderts ebenfalls in großer Zahl finden lassen,[52] beschäftigten sich auch viele Texte mit dem Heroischen, die im engeren Sinne als literarisch zu bezeichnen sind. Die Präsenz heroischer Stoffe und Stile war dermaßen umfassend, dass sich im Sprachgebrauch der Zeitgenossen und jenem der Forschung Gattungsbezeichnungen wie die ‚comédie héroïque', [53] die ‚idylle héroïque'[54] und der ‚roman héroïque'[55] etablierten. 1648 veröffentlichte der Sieur d'Audin zudem seine zweibändige Fabel- und Maximensammlung *Fables héroïques*, konnte damit

---

49 SOREL, Charles: *Histoire de France, contenant les faits mémorables & les vertus héroïques de nos rois*, Paris: L. Boulanger 1647.

50 LE MOYNE, Pierre: *Devises heroïques et morales*, Paris: Courbé 1649.

51 HENAULT, Charlotte (Hrsg.): *Les palmes héroiques du généreux duc de Beaufort*, Paris: J. Henault 1649.

52 In den Jahren vor und während der Fronde (1648-1653) lässt sich indes eine besonders starke Konjunktur heroisierender und satirisch deheroisierender Diskurse beobachten, Letzteres vor allem in Form von *Mazarinades* wie zum Beispiel in der 1649 anonym veröffentlichten Schrift *Le Heros parisien aux vrais François*. Vgl. dazu CARRIER, Hubert: *Les muses guerrières : les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Klincksieck 1996.

53 Pierre Corneille veröffentlichte seine Stücke *Don Sanche d'Arragon* (1650), *Tite et Bérénice* (1671) und *Pulchérie* (1673) explizit unter der Bezeichnung ‚comédie héroïque'. Zur Einordnung der Gattung vgl. BABY-LITOT, Hélène: „*Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière*", in: *Littératures Classiques 27* (1996), S. 25–34.; REVAZ, Gilles: „*La Comédie héroïque et la tragédie: Quelle distinction générique?*", in: *Littératures Classiques 51* (2004), S. 305–315.

54 Als bekanntestes und dank Boileaus vernichtender Kritik bis heute kontrovers diskutiertes Beispiel der Gattung ist hier Saint-Amants *Moyse sauvé* zu nennen: SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard: *Moyse sauvé : idyle heroïque du sieur de Saint-Amant*, Paris: A. Courbé 1653. Für eine umfassende Studie des Werks und seiner Kontexte vgl. SCHOLL, Dorothea: *Moyse sauvé: poétique et originalité de l'idylle héroïque de Saint-Amant*, Tübingen: Narr 1995.

55 Die Gattungsbezeichnung ‚roman héroïque', für die sich in der deutschen Forschung der Terminus ‚heroisch-galanter Roman' durchgesetzt hat, war im 17. Jahrhundert selbst noch nicht geläufig. Zur näheren Gattungsbestimmung vgl. BANNISTER, Mark: *Privileged Mortals: French Heroic Novel, 1630-60*, Oxford: Oxford University Press 1983.

aber keinen terminologischen Grundstein für eine neue Gattung legen.[56] In der Lyrik waren Gedichtsammlungen wie Tristan L'Hermites *Vers héroïques* von 1648 weit verbreitet, die Ode erfreute sich als traditionelle lyrische Form heroischer Dichtung großer Beliebtheit[57] und in Epos und Tragödie hatte das Heroische als „Nachahmung guter Menschen in Versform" ohnehin schon seit Aristoteles seinen angestammten Platz.[58] Hippolyte Jules Pilet de La Mesnadière definiert die Tragödie, die aufgrund ihres sozialen Ansehens das wichtigste literarische Medium heroischer Figurationen im Frankreich des 17. Jahrhunderts war, in seiner *Poëtique* von 1640 entsprechend als „imitation […] d'un homme illustre",[59] der Abbé d'Aubignac in seiner *Pratique du Théâtre* von 1657 noch expliziter als „*Imitation des discours et de la vie des Heros*."[60]

Wenngleich der Kultur des Heroischen im Frankreich des 17. Jahrhunderts demnach ohne Zweifel eine tragende Rolle im politischen, sozialen und auch künstlerischen Leben zukam, nahmen etwa ab der Mitte des Jahrhunderts auch konfliktreiche Debatten um die Definition und die Bewertung von Heldentum zu. Bei unterschiedlichen Akteuren der *république des lettres* äußerte sich vor dem Hintergrund tiefgreifender Veränderungen im sozio-kulturellen Bereich verstärkt Kritik an der Vorstellung des traditionell aristokratisch und militärisch

---

56 AUDIN: *Fables héroïques : comprenans les véritables maximes de la politique chrestienne et de la morale*, Paris: J. Gaillard 1648. Außer im Titel spielt das Heroische in den traditionell nach dem antiken Vorbild Äsops konzipierten Fabeln keine besondere Rolle. Giorgia Puttero führt den mäßigen Erfolg d'Audins unter anderem auf die geringe literarische Qualität der Fabelsammlung zurück. Vgl. PUTTERO, Giorgia: „*Les Fables Héroïques d'Audin*", in: *Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society 12* (1999), S. 151–161. Trotzdem wurde der Text in den Jahren 1660, 1664 und 1669 neu verlegt.

57 Wie Richard Maber bei seiner Analyse von Boileaus *Ode sur la prise de Namur* herausarbeitet, erfreute sich die lyrische Gattung vor allem gegen Ende des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Vgl. MABER, Richard: „*Boileau et l'esthétique de l'ode héroïque: L'Ode sur la prise de Namur*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 31/61* (2004), S. 387–399.

58 ARISTOTELES: *Poetik*, hrsg. v. Manfred FUHRMANN, München: Heimeran 1976. S. 49.

59 LA MESNARDIERE, Hippolyte Jules Pilet de: *La poëtique (1640)*, Genf: Slatkine 1972. S. 16.

60 AUBIGNAC, François-Hédelin d': *La pratique du théâtre*, Alger: Carbonel, Paris 1927. S. 142. (Kursiv im Original)

geprägten Heldentums.[61] Der Machtverlust des Schwertadels, für den exemplarisch die Hinrichtung von Henri II de Montmorency durch Richelieu im Jahr 1632 und die Niederschlagung der Fronde (1648-1653) stehen,[62] weiterhin der Einfluss des zunehmend bürgerliche Werte vertretenden Amtsadels, die Konsolidierung der absolutistischen Monarchie unter Ludwig XIV.,[63] die Verbreitung von philosophischen und religiösen Strömungen wie Rationalismus, Jansenismus und Quietismus[64] sowie die Propagierung des klassischen Ideals des *honnête homme*, des zivilisierten Menschen des mittleren Maßes, sind Indizien eines kulturgeschichtlichen Wandels, der auch die literarische Produktion prägte. Bereits in satirischen Werken wie Charles Sorels *La Vraie Histoire comique de Francion* von 1623, das die idealisierte Modellierung einer heroisch-pastoralen

---

61 Niklas Luhmann erkennt im „17. Jahrhundert, das höhere Ansprüche an die Reflexion der Individualität stellt", gar eine dem Heroismus abträgliche Zeit. Der wissenschaftliche Geist, das Aufrichtigkeitsgebot der katholischen Beichtpraxis und ein verminderter moralischer Rigorismus sind für ihn entscheidende Faktoren einer Krise des Helden. Was über das Normalmaß hinausgeht, so Luhmann in Bezug auf die heroische Exzeptionalität, „macht sich nunmehr verdächtig". LUHMANN, Niklas: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981. S. 95.

62 Zu den Transformationen des französischen Adels im Kontext der Fronde vgl. JOUANNA, Arlette: *Le devoir de révolte : la noblesse française et la gestation de l'Etat moderne (1559-1661)*, Paris: Fayard 1989. Insbes. S. 212–278.; CONSTANT, Jean-Marie: „*Der Adel und die Monarchie in Frankreich vom Tode Heinrichs IV. bis zum Ende der Fronde: (1610-1653)*", in: ASCH, Ronald G. (Hrsg.): *Der europäische Adel im Ancien Régime*, Köln: Böhlau 2001, S. 129–150.

63 Orest Ranum argumentiert, dass Ludwig XIV. ca. ab 1660 das heroische Ideal durch seine massive Propagandapolitik fast ausschließlich für sich selbst reklamierte. Vgl. RANUM, Orest A: *Paris in the age of absolutism*, University Park: Pennsylvania State University Press 2002. Darin das Kapitel „The last heroes", S. 195–228. Insbes. S. 204. Demgegenüber macht Hervé Drévillon am Beispiel des Marschalls Jean *de Gassion deutlich, dass die absolutistische Monarchie die Heroisierung einzelner Adeliger zuließ, um die aristokratische Elite an sich zu binden. Vgl.* DREVILLON, Hervé: „*L'héroïsme à l'épreuve de l'absolutisme. L'exemple du maréchal de Gassion (1609-1647)*", in: *Politix 58* (2002), S. 15–38.

64 Einen guten Überblick über die Veränderungen des religiösen Lebens bietet: CERTEAU, Michel de: „*La pensée religieuse en France (1600-1660)*", in: GIARD, Luce (Hrsg.): *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*, Paris: Seuil 2005, S. 195–215.; CERTEAU, Michel de: „*De Saint-Cyran au Jansénisme. Conversion et réforme*", in: GIARD, Luce (Hrsg.): *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*, Paris: Seuil 2005, S. 217–235.

Welt, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts noch in Honoré d'Urfés *Astrée* dargestellt wurde, unterläuft, äußern sich erste Anzeichen eines sich wandelnden Verhältnisses.[65] Vor allem Autoren wie Jean-Louis Guez de Balzac, François de La Rochefoucauld, Blaise Pascal, Nicolas Boileau-Despréaux, Jacques-Bénigne Bossuet, Jean de La Bruyère und François Fénelon sind dann prominente Vertreter einer kritischen Auseinandersetzung mit dem traditionellen Bild des Helden. Ihr Anliegen, so eine zentrale Annahme dieser Arbeit, ist aber weniger eine „démolition" des Heroischen,[66] als vielmehr der Versuch der Transformation und Neuausrichtung eines Wertbegriffs, der nicht zuletzt auch durch das gesteigerte Maß an gesellschaftlicher Präsenz zum ersten Mal in der Geschichte

---

65 Ich folge hier Rainer Zaisers Interpretation: ZAISER, Rainer: „*Don Quichotte à la française : l'Histoire comique de Francion et le déclin du monde héroïco-chevaleresque à l'aube de l'âge moderne*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 32/62* (2005), S. 143–164.

66 Paul Bénichou konstatiert eine „démolition" der feudal geprägten Kultur des Heroischen im Kontext von Absolutismus und jansenistisch geprägter Moralistik: BÉNICHOU, Paul: *Morales du Grand Siècle*, Paris: Gallimard 1980. Noch vor Bénichou beschreibt Paul Hazard, wie Ende des 17. Jahrhunderts das Gracián'sche Heldenbild („admirable, éclatant, contradictoire") noch einmal für kurze Zeit stark rezipiert wird, insgesamt sich aber bereits eine dezidiert unheroische, bürgerliche Kultur durchsetzt: HAZARD, Paul: „*Vers un nouveau modèle d'humanité*", *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris: Boivin 1935, S. 333–347. Hier S. 337. Anthony Levi sieht den Grund für die Krise des Heroischen in der Entdeckung der „ambiguïté morale de toute comportement" und einer zunehmenden „distance entre vertu et héroïsme" ab ca. 1640. LEVI, Anthony H.T.: „*La disparition de l'héroïsme : étapes et motifs*", in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 77–88. Hier S. 87. Serge Doubrovsky spricht mit Blick auf Molières *L'école des femmes* von einer „chute du héros", Jürgen Grimm sieht in Corneilles *Suréna* sowie Racines *Phèdre* eine „abdication du héros", Lila Maurice-Amour beobachtet eine Vermenschlichung des Heroischen bei Lully und seinen Dichterkollegen und Hubert Carrier bezeichnet bereits die Generation der Frondeure als „derniers des héros": DOUBROVSKY, Serge: „*Arnolphe ou la chute du héros*", in: *Mercure de France 343* (1961), S. 111–118.; GRIMM, Jürgen: „*Suréna et Phèdre ou l'abdication du héros*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 27/52* (2000), S. 177–186.; MAURICE-AMOUR, Lila: „*Comment Lully et ses poètes humanisent Dieux et héros*", in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises 17/1* (1965), S. 59–95.; CARRIER, Hubert: „*«Les derniers des héros» : réflexions sur la permanence de l'idéal héroïque dans la génération de La Fronde*", in: *Travaux de littérature 5* (1992), S. 129–150.

Frankreichs auf breiterer Ebene problematisch geworden war. Isabelle Chariatte hat diese Transformationsprozesse in der *culture mondaine* jüngst anhand ausgewählter Werke von Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld und de Méré nachverfolgt. Bezüglich des Ablöse- und Umformungsprozesses formuliert sie dabei die These, dass die zunehmende Schwierigkeit eines real gelebten Heldentums mit einer gesteigerten literarischen Auseinandersetzung zusammenfiel. Korrespondierten die idealisierten Heldendarstellungen der ersten Jahrhunderthälfte noch stark mit der Lebenswirklichkeit der aristokratischen Eliten, seien die Jahrzehnte nach der Fronde durch eine zunehmende Diskrepanz geprägt gewesen:

> „Le héros guerrier se civilise en honnête homme lorsqu'il paraît dans les espaces mondains. Mais en raison à la fois de la défaite de la Fronde et de l'établissement progressif d'une politique absolutiste qui soumet l'ancienne aristocratie au nouveau pouvoir royal centraliste, le modèle héroïque ne peut être perpétué que s'il est délogé de sa réalité historique et transposé à la sphère littéraire."[67]

Führt man Chariattes Gedanken weiter, bedeutet dies auch, dass sich das Verhältnis von gesellschaftlicher und literarischer Präsenz bzw. Relevanz des Heroischen über das Jahrhundert hinweg durchaus dynamisch verhielt. Neben historischen Konfigurationen, in denen die literarische Heldenproduktion vorwiegend als direkter Ausdruck der gesellschaftlichen Bedeutung des Heldenkonzepts verstanden werden kann, gab es auch solche, in denen sozio-historische Krisen einzelner Heldenvorstellungen durch einen Zuwachs an fiktionaler Produktion kompensiert wurden. Ein differenzierter Blick auf die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsmilieus von Literatur im Frankreich des *Siècle classique* lässt ferner erkennen, dass das Jahrhundert weniger durch vollständige Ablösungen, als vielmehr durch Kopräsenzen einzelner Modi der Heldenkonzeption und -darstellung geprägt war. Auch die kritischen Stimmen, die vor dem Hintergrund dieser komplexen Abbildungsverhältnisse auf den folgenden Seiten zu Gehör kommen, sind integraler Bestandteil der Kultur des Heroischen im *Siècle classique* und lassen diese in ihrer schillernden Ambivalenz hervortreten. Welche Aspekte gerieten nun aber besonders in den Fokus der Kritik? Ähneln sich die

---

67 CHARIATTE, Isabelle: „*Transfigurations du héros dans la culture mondaine du siècle classique : Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld, le chevalier de Méré*", in: *helden.heroes.héros - E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 37–47. Hier S. 37.

Vorwürfe über das Jahrhundert oder lassen sich zeitspezifische Diskurskonjunkturen wahrnehmen?

Guez de Balzac, als ‚Dichterfürst' vor allem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Stimme mit großem Gewicht, prägt ein heroismuskritisches Motiv, wenn er sich gegen eine dekadente Gesellschaft ausspricht, in der Ruhm und Tugend zum künstlichen Schein verfallen sind, zu Werten, um die sich nur noch die phantomhaften Helden des Theaters und der Romane bemühen würden:

„[La gloire et la vertu] ne sont considerées aujourd'huy que comme des biens de theatre, qui ne subsistent qu'en apparence ; ou comme des phantosmes de romans, apres lesquels courent leurs heros, qui sont d'autres spectres et d'autres phantosmes."[68]

In einer Zeit des moralischen Niedergangs, so Balzacs Klage, seien die Helden als Verkörperungen von Moral, Tugend und Ehre nicht mehr in der Wirklichkeit zu finden, sie existierten, was Chariattes These der Ästhetisierung des Heroischen zu belegen vermag, nur noch als Gespenster und Phantome in der Kunst.

Der *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose*, der 1659 unter Federführung der vormaligen Frondeurin Anne-Marie-Louise d'Orléans, der ‚Grande Mademoiselle', erschien, ist ein weiteres aufschlussreiches Zeugnis für die Umbrüche im Bereich der Vorstellung, Bewertung und Darstellung von Heldentum. Zwar heißt es zu Beginn der *épître* an den König, dass die Autorinnen durchaus „du respect & de la veneration aux Tableaux des Heros & des Heroïnes" hätten,[69] doch machen sie wenig später unmissverständlich klar, dass es bei ihrer Sammlung von Porträts berühmter Frauen und Männer weniger um militärische Heldentaten, als vielmehr um moralische Vortrefflichkeit gehe:

---

68 BALZAC, Jean-Louis Guez de: *Dissertations politiques*, Paris: T. Jolly 1665. S. 454. Bereits in einem 1644 veröffentlichten Brief an die Marquise de Rambouillet, in dem er mit einer ähnlich gegenwartskritischen Haltung über den Ruhm schreibt, grenzt Balzac eigenen und fremden Glanz voneinander ab: „[La gloire] n'est pas tant une lumière étrangère, qui vient de dehors aux actions héroïques, qu'une réflexion de la propre lumière de ces actions, et un éclat, qui leur est renvoyé par les objets qui l'ont reçu d'elles." BALZAC, Jean-Louis Guez de: *Œuvres diverses (1644)*, Paris: Champion 1995. S. 227. Vgl. dazu auch: GABAUDAN, Paulette: „*Guez de Balzac ou la crise du héros*", in: *Estudios Franceses 8-9* (1993), S. 65–83.

69 MONTPENSIER, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans und Marie-Catherine-Hortense de VILLEDIEU: *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à Son Altesse royalle*, Paris: C. de Sercy und C. Barbin 1659. S. 3 der *épître*.

„Quelle estime ne doit-on pas faire de nos Portraits, puis qu'ils ne depeignent pas seulement, comme les autres, les beautez & les traits du visage, mais encore les lumieres de l'esprit & les belles qualitez de l'ame. Les premiers sont des chef-d'œuvres de Peintres excellents en leur art, qui ne servent qu'à donner de la reputation à l'ouvrier : Les seconds élevent les Heros representez, & produisent au grand iour le merite, les inclinations & les vertus des objets. Ce sont de grands modelles de beauté, de douceur, de pieté, de prudence, d'amour, de generosité & de modestie, que l'on donne au public ! Comme il y a bien plus de triomphans que de sages, & qu'il est bien plus aisé de vaincre que de bien vivre, Nous pouvons dire qu'il est bien plus difficile de bien representer les genereuses inclinations & les grandes qualitez d'une ame divine, comme celle de vostre A. R. que de descrire des combats & des triomphes qui rendent les Heros plus glorieux, à la verité, mais non pas toujours plus prudens & plus vertueux."[70]

Die deutlich moralisierende Tendenz, die diese Porträtsammlung auszeichnet, kulminiert ferner darin, dass die Autorinnen im Vorwort ihren programmatischen Vorsatz formulieren, „de voir de quelle manière, & avec quelle sincérité des Heros & des Heroines ont d'escrit leurs perfections & leurs defaux."[71] Heldentum ist unter diesen Vorzeichen weniger eine Frage von Taten, sondern von Einstellungen, Haltungen und Gefühlen, die „au naturel" und „avec […] sincérité" dargestellt werden sollen. „[D]as Heldische wird" demnach – wie Niklas Luhmann mit Blick auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts richtig beobachtet – „mehr und mehr ins Innere verlegt".[72]

Die anti-kriegerische Haltung spricht auch aus einer berühmten, erstaunlich kritischen *épître*, die Boileau 1670 an Ludwig XIV. adressierte. Der Dichter und Literaturtheoretiker, der zusammen mit Racine einige Jahre später zum *Historiographe du Roi* ernannt werden sollte, unterstreicht die Vergeblichkeit der vielen Kriege und rät dem König, seine Regierungszeit lieber der Förderung der Künste zu widmen. Man könne auch Held sein, ohne die Erde zu verwüsten, so Boileaus Leitgedanke:

„Ce n'est pas que mon cœur, du travail ennemi,
Approuve un Faineant sur le thrône endormi.

70 Ebd. S. 3–6 der *épître*.

71 Ebd. S. 4 der *préface*.

72 LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 96. Luhmanns Kommentar bezieht sich u.a. konkret auf die Helden von Madame de La Fayettes 1678 publizierten Roman *La Princesse de Clèves*, wertet ihr psychologisiertes, verinnerlichtes Modell von Heldentum aber als allgemeine Tendenz der Zeit.

Mais quelques vains lauriers que promette la guerre,
On peut estre Heros sans ravager la terre.
Il est plus d'une gloire. Envain aux Conquerans
L'erreur parmi les Rois donne les premiers rangs.
Entre les grands Heros ce sont les plus vulgaires."[73]

Noch offener als Boileau formuliert der Moralist La Rochefoucauld, selbst Sprößling einer Familie mit langer hocharistokratisch-heroischer Tradition, seine Kritik am Heldentum. In einem seiner pointierten Aphorismen heißt es, dass sich Helden von anderen exzeptionellen Gestalten einzig durch einen großen Hang zur Eitelkeit unterschieden: „[À] une grande vanité près les héros sont faits comme les autres hommes."[74] Selbstüberhöhung, Stolz und Ruhmsucht werden von dem Moralisten als Inbegriff der Kultur des Heroischen identifiziert und einer radikalen Kritik unterzogen. Ähnlich äußert sich Pascal. Im Rahmen seiner „negativen Anthropologie"[75] wird der souveräne Held gar zu einer lächerlichen Vorstellung: „*O ridicolosissimo heroe* !" ruft er an einer oft zitierten Stelle der

---

73 BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Epistres*, hrsg. v. Albert CAHEN, Paris: Droz 1937. S. 7. Boileaus heroismus-kritische Haltung prägt ferner auch seine als *poëme héroï-comique* untertitelte Eposparodie *Le Lutrin* von 1674. Wie Charles A. Gidel in seiner kritischen Werkausgabe anmerkt, hatte Boileau das Werk in den ersten Editionen noch mit dem irreführenden Untertitel „Poëme héroïque" versehen und erst 1701, nach einer Kritik Desmarets de Saint-Sorlins, die heute geläufige Variante gewählt. Vgl. dazu: BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Charles A. GIDEL, Paris: Garnier 1872. S. 413.

74 LA ROCHEFOUCAULD, François de: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Louis MARTIN-CHAUFFIER und Jean MARCHAND, Paris: Gallimard 1964. S. 406. Georges Minois analysiert die „dévalorisation" und „démythification du héros" in den Memoiren La Rochefoucaulds: MINOIS, Georges: „*Retz et La Rochefoucauld : le duel des cyniques, ou les deux façons de tuer le héros*", *Nouveaux regards sur les Mémoires du Cardinal de Retz*, Tübingen: Narr 2011, S. 135–141. Mildred Galland-Szymkowiak schreibt La Rochefoucauld dagegen einen „héroïsme de l'honnêteté" zu: GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred: „*Le mérite chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté*", in: *Revue d'histoire littéraire de la France 102/5* (2002), S. 799–811.

75 Vgl. STIERLE, Karlheinz: „*Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*", in: NIES, Fritz (Hrsg.): *Französische Klassik*, München: Fink 1985, S. 81–133.

Pensées aus – einem Text, in dem das Thema Heldentum im Übrigen nur ex negativo verhandelt wird.[76]

Am Ende des Jahrhunderts nimmt La Bruyère dann bereits die im 18. Jahrhundert viel diskutierte Unterscheidung von *héros* und *grand homme* vorweg, wertet Letzteren aber nicht, wie später Voltaire,[77] zu Ungunsten des militärischen Heldentums auf, sondern macht gleich beiden positiven Ausnahmefiguren den Prozess:

„Il semble que le héros est d'un seul métier, qui est celui de la guerre, et que le grand homme est de tous les métiers, ou de la robe, ou de l'épée, ou du cabinet, ou de la cour : l'un et l'autre mis ensemble ne pèsent pas un homme de bien."[78]

3. PRÄZISIERUNG VON FRAGESTELLUNG UND FORSCHUNGSPERSPEKTIVE

Nach dieser überblicksartigen Darstellung der flächendeckenden Präsenz des Heroischen sowie seiner facettenreichen Konjunkturen und Krisen im Frankreich des 17. Jahrhunderts kann die Forschungsperspektive der vorliegenden Arbeit präzisiert werden.

Heldentum und Glanz, dies wurde bereits skizzenhaft gezeigt, stehen im *Siècle classique* nicht nur in Montchrestiens Tragödie *Hector* in einer engen

---

76 PASCAL, Blaise: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Michel LE GUERN, Paris: Gallimard 2006. S. 556. (Kursiv im Original) Eine „âme parfaitement héroïque" spricht Pascal nur Christus zu: Ebd. S. 652. Vgl. dazu auch die Analyse von HELLER, Lane M.: „*Pascal on Heroes and Heroism*", in: *Romance Quarterly 28/2* (1981), S. 111–120. Bezüglich der durch Paul Bénichou bekannt gemachten These der „démolition du héros" bei Pascal vgl. auch das gleichnahmige Kapitel bei SELLIER, Philippe: *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris: Bordas 1970. S. 88-91.

77 In einem Brief an Nicolas-Claude Thieriot vom 15. Juli 1735 äußert sich Voltaire unmissverständlich: „Vous savez que chez moy les grands hommes vont les premiers, et les héros les derniers. J'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable. Les saccageurs de provinces ne sont que héros." (VOLTAIRE: *Correspondance (1704-1738)*, Bd. 1, hrsg. v. Theodore BESTERMAN, Paris: Gallimard 1963. S. 555.) Zur zentralen Rolle Voltaires im Kult um den *grand homme* vgl. BONNET, Jean-Claude: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris: Fayard 1998.

78 LA BRUYERE, Jean de: *Les Caractères*, hrsg. v. Emmanuel BURY, Paris: Librairie Générale 1995. S. 167.

Verbindung. Das gesamte 17. Jahrhundert über werden sowohl affirmative als auch kritische Perspektiven auf Heldentum medial im Zeichen des Glanzes visualisiert, neben dem Theater in vielen anderen literarischen Gattungen, ebenso in der Malerei, der Architektur, der Medaillen- und Münzprägung.[79] Im Begriff des Glanzes drückt sich damit in nuce ein ästhetisches Dispositiv der Heldendarstellung aus. Im Anschluss an Andreas Gelz, der jüngst nachgewiesen hat, dass die heroische Figur bezüglich ihrer medialen Repräsentation auch nach dem 17. Jahrhundert noch häufig in einem besonderen *éclat* erscheint,[80] kann der Glanz – zumindest bis zum Beginn der Moderne, in der die Repräsentationsform dann zunehmend dekonstruiert wird – sogar als epochenübergreifender Artikulationscode des Heroischen verstanden werden. Folgt man bei der Analyse medialer Konstruktionen des Heroischen gewissermaßen der Spur des Glanzes und ergänzt dergestalt die oft essentialistisch oder funktionalistisch verkürzten Ansätze der bisherigen Forschung, können unterschiedliche heroische Typen wie etwa Kriegs-, Tugend- und Geisteshelden zueinander in Bezug gesetzt werden.[81] Den als Lichtfiguren visualisierten Helden stehen Figuren ohne heroische Aura und Fama gegenüber, „absolut ruhmlose […] Leute" – wie Michel Foucault es ausdrückt –, die gerade nicht durch einen außergewöhnlichen Glanz, sondern durch

---

79 Ernst H. Kantorowicz analysiert beispielsweise die Sonnen-Ikonografie Ludwigs XIV. als Teil seiner numismatischen Studie zum Motiv des ‚Oriens Augusti': KANTOROWICZ, Ernst H.: „*Oriens Augusti. Lever du Roi*", in: *Dumbarton Oaks Papers 17* (1963), S. 117–177. Insbes. S. 163ff. Werner Telesko setzt sich im Kontext seiner Arbeiten zu politischen Erlösermythen und deren Medialisierung ebenfalls mit der monarchischen Glanz- und Lichtsymbolik im Frankreich des 17. Jahrhunderts auseinander. Vgl. TELESKO, Werner: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien: Böhlau 2004. Insbes. S. 33–54.

80 Die „Polyvalenz und Langlebigkeit der Kategorie des éclat" führt Gelz unter anderem auf den „Formalismus" der Repräsentationsform zurück, die „ethisch normativen Inhaltsbestimmungen" gegenüber indifferent ist. Vgl. GELZ, Andreas: „*‚L'éclat du héros' - Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot)*", in: *Comparatio 7/2* (2015), S. 217–236. Hier S. 229.

81 In Abwandlung des Titels der 1949 erschienenen Studie von Joseph Campbell, die stark im Zeichen der psychoanalytischen Archetypen-Theorie von C.G. Jung steht und auf der problematischen anthropologischen These eines alle Kulturen prägenden heroischen Monomythos aufbaut, könnte man hier vom ‚Glanz der tausend Helden' sprechen. Vgl. CAMPBELL, Joseph: *The hero with a thousand faces*, New York: Pantheon Books 1949.

„etwas Graues und Gewöhnliches“ gekennzeichnet sind.[82] Als medialer Artikulationscode ist der Glanz indes nicht statisch, sondern Gegenstand kontinuierlicher Ausdifferenzierungen, Rekontextualisierungen und Umcodierungen. Bei näherer Betrachtung weist er sogar eine ebenso ambivalente und facettenreiche Grundstruktur auf wie das Phänomen des Heldentums selbst: Der Glanz zieht gleichzeitig an und ängstigt, er erhellt und blendet, offenbart und verdeckt. Gerade weil er als ästhetisches Heroisierungsdispositiv demnach über eine dynamische und anpassungsfähige Grundstruktur verfügt, die semantische Neuausrichtungen zulässt, findet er über die verschiedenen Transformationen im Bereich der ethischen Ausrichtung von Heldentum hinweg Verwendung. Der wissenschaftlichen Analyse steht damit ein wertvoller und von der bisherigen Forschung bislang kaum beachteter Indikator zur Identifizierung von Heroisierungsprozessen zur Verfügung. Da der Glanz den Zugang zu Phänomenen der Heroisierung und Deheroisierung selbst dort aufschließt, wo sie diskursiv nicht mehr nachvollziehbar sind,[83] kann er mit einigem Recht als eine Art Generalschlüssel zur Kulturgeschichte des Heroischen verstanden werden. Als solcher kann er wie kaum ein anderes Phänomen sonst dazu dienen, die jüngst von Nikolas Immer und Mareen von Marwyck konstatierte „Spannung zwischen heroischer Visualisierung und ihrer gleichzeitigen reflexiven Infragestellung“ nachvollziehbar zu machen.[84] Der ästhetische Code des Glanzes, so eine These von

---

82 Diese ruhmlosen, ‚infamen‘ Figuren fallen nicht weiter auf und sind „dazu bestimmt […], ohne Spur vorüberzugehen“. FOUCAULT, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001. SS. 15, 21.

83 Etwa, weil die Idee und der Begriff des Helden, wie im 18. Jahrhundert, in eine tiefe Akzeptanzkrise gerät. Henning Ritter legt diesbezüglich anschaulich dar, wie der Begriff *héros* bei Autoren des späten 17. Jahrhunderts, vor allem aber bei Autoren des 18. Jahrhunderts, wie Montesquieu und Voltaire, einer radikalen Kritik unterzogen wird, der Gegenbegriff des *grand homme* aber gleichzeitig eine ganze Reihe der heroischen Attribute übertragen bekommt. Vgl. RITTER, Henning: „*Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime*“, in: WARNKE, Martin (Hrsg.): *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*, Berlin: Akademie 2004, S. 1–15. Vgl. dazu ferner: BONNET, Jean-Claude: „*En guise de conclusion. Le débat sur l'héroïsme au XVIIIe siècle*“, in: MENANT, Sylvain und Robert MORRISSEY (Hrsg.): *Héroïsme et lumières*, Paris: Champion 2010, S. 251–256.

84 IMMER, Nikolas und Mareen van MARWYCK: „*Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen*“, in: IMMER, Niklas und Mareen van MARWYCK (Hrsg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 11–28. Hier S. 23.

Andreas Gelz, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt,[85] verwandelt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend von einer Artikulations- zu einer Reflexionsform des Heroischen. Als solcher ist er nicht mehr nur Ausdruck des Heroischen, sondern Instrument der Analyse und Kritik.

Ein Anliegen dieser Untersuchung besteht nun darin, den empirisch leicht überprüfbaren Befund der Korrelation von Heroismus und Glanz durch ästhetische Theoriebildung, literarhistorische Kontextualisierung und textnahe Interpretationsarbeit zu explizieren. Weshalb werden Helden gerade im Theater des *Siècle classique* so häufig als Lichtgestalten inszeniert? Inwiefern deckt sich die Semantik des Glanzes mit jener des Heroischen und wo liegen die Grenzen der Schnittmenge? Lässt sich die Semantik des Heldenglanzes eindeutig bestimmen oder sind Paradoxien und Ambivalenzen für sie konstitutiv? Welche symbolischen und repräsentativen Kommunikationsfunktionen werden durch die Medialisierungsform erfüllt? Lassen sich konkrete politische Funktionalisierungen der Glanzästhetik identifizieren? Wie wird der Glanz in den spezifischen literarischen Konfigurationen konkret hergestellt und welche Affekte und Emotionen spielen bei seiner Rezeption eine Rolle? Und wieso schließlich bleibt der Glanz als inter- und transmedialer Artikulationscode des Heroischen selbst dann so erstaunlich konstant, wenn die Diskurse, Konzepte und Begriffe des Heroischen so tiefgreifende Krisen und Transformationen erleben, wie dies insbesondere in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich der Fall ist?

Im Lichte dieser Leitfragen sollen noch einige grundsätzliche Gedanken zur literarischen Form des Dramas versammelt werden, der als Gattung mit dem höchsten sozialen Prestige eine besondere Rolle innerhalb der Kultur des Heroischen im *Siècle classique* zukommt. Zunächst einmal ist hier festzuhalten, dass der Glanz des Helden im Theater im Spannungsfeld von Text und Bühne in seiner per se intermedialen Dimension performativ hergestellt und rezipiert wird, weshalb auch medienübergreifende Implikationen zu berücksichtigen sind. Ebenso muss eine Fokussierung auf die dramatischen Gattungen und damit auf das Theater als Ort ihrer szenischen Realisierungen neben den darstellungsästhetischen in besonderem Maße auch die rezeptionsästhetischen Aspekte der Kultur des Heroischen in den Blick bekommen. Auf der Theaterbühne stehen Helden im Fokus des Publikums, sie dienen als Projektionsfläche der kollektiven Imagination und können, indem sie auf ihr Publikum affektiv und normativ zurückwirken, identifikatorische Orientierung und soziale Kohäsion stiften. Im Bild des Glanzes kommt damit auch das spannungsvolle Wechselverhältnis von Held und

85 GELZ, Andreas: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein 2016. Insbes. S. 100.

Publikum zum Ausdruck: Der Glanz verweist sowohl auf den exzeptionellen Status der Figur, ihre Sichtbarkeit und Wirkung, als auch auf ihre gesellschaftliche Herstellung. Was dem Helden seine energetische Aufladung verleiht, was ihn aus der grauen Masse anderer Figuren heraushebt, sind nicht allein seine exzeptionellen Handlungen, sondern auch die Projektionen und Affekte des Publikums.[86] Zu diesem zählen im 17. Jahrhundert Aristokraten und Bürgerliche, aber auch Mitglieder der Königsfamilie, Kulturfunktionäre und Verwaltungsbeamte und nicht zuletzt die ‚Heldenmacher' selbst, d.h. die Schriftsteller, Dramatiker, Bühnenbildner und anderen Künstler.[87]

Im Fokus der Analysen dieser Arbeit stehen dabei fünf Stücke, die je einem der fünf Jahrzehnte zwischen ca. 1630 und 1680 zuzuordnen sind. Zusätzlich zu Pierre Corneilles *Le Cid* (1637), Tristan L'Hermites *Osman* (1646), Thomas Corneilles *Timocrate* (1656), Molières *Le Festin de Pierre* (1665) und Jean Racines *Phèdre et Hippolyte* (1677), die repräsentative Heroisierungstendenzen ihrer jeweiligen Entstehungszeiten zum Ausdruck bringen, wird auch eine Vielzahl anderer Stücke in untergeordneter Weise in die Untersuchung integriert. Schließlich werden auch diverse poetologische und theaterkritische Schriften des *Siècle classique* berücksichtigt, um die ethischen und ästhetischen Transformationen des Heroischen in ihrer Komplexität nachvollziehbar machen zu können.

Was den Aufbau der Arbeit betrifft, sind prinzipiell drei zentrale Teile voneinander zu unterscheiden. Im ersten Hauptteil (Kapitel II.) wird es darum gehen, Elemente einer Theorie des Heroischen zu entwickeln. Dabei ist ein größeres Unterkapitel (Kapitel II.1) der Figur des Helden mitsamt ihrer semantischen, terminologischen und ethisch-normativen Implikationen gewidmet, ein weiteres (Kapitel II.2) der Ästhetik der Heldendarstellung mit besonderer Berücksichti-

---

86 Ich folge hier einem Gedanken, den Dietmar Voss unter dem Begriff der „*entlastenden Energiezirkulation*" mit Blick auf die gesellschaftliche Fundierung von Souveränität entwickelt hat. Vgl. VOSS, Dietmar: „*Souveränität und Repräsentation*", in: HUTH, Lutz (Hrsg.): *Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27–46. Hier S. 30. (Kursiv im Original)

87 Für eine gute Überblicksdarstellung zum Publikum im Siècle classique vgl. MERLIN-KAJMAN, Hélène: *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris: Les Belles Lettres 1994. Zum Theaterpublikum am Hof von Ludwig XIV. vgl. QUAEITZSCH, Christian: *„Une société de plaisirs": Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, München: Deutscher Kunstverlag 2010. Wie Doris Kolesch für die Regierungszeit von Ludwig XIV. gezeigt hat, kommt dem Theater im *Siècle classique* eine zentrale Rolle in einer herrschaftsstabilisierenden Politik der Affekte zu. Vgl. KOLESCH, Doris: *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt: Campus 2006.

gung der Artikulationsform des Glanzes, wobei in beiden Fällen in einer Art Doppelperspektive sowohl die strukturellen als auch die epochenspezifischen Merkmale des Phänomens erfasst werden sollen. Der zweite Hauptteil (Kapitel III) steht bereits ganz im Zeichen des 17. Jahrhunderts und versucht auf einer breiteren Basis von Texten wesentliche Typen und Transformationen des Helden herauszuarbeiten. Im dritten, textanalytischen Hauptteil gilt es dann, auf der Grundlage der theoretischen und typologischen Überlegungen, die spezifischen historischen Konfigurationen des Heroischen im Drama des *Siècle classique* im konkreten Fall zu erfassen und die einzelnen synchronen Analysen in eine umfassende diachrone Perspektive zu bringen. Diesbezüglich sind fünf größere Analysekapitel (Kapitel IV.1 – IV.5) mit ihren jeweiligen Unterkapiteln zur Ethik, zur Ästhetik und zur sozio-politischen Situierung der einzelnen Werke angelegt. Ein knapper Schluss (Kapitel V) versammelt die Ergebnisse der Untersuchung.

II. Elemente einer Theorie des Heroischen

> Eintagswesen! Was ist ein Jemand? Was ein Niemand? Schattens Traum der Mensch! Aber wenn Glanz gottgegeben kommt, ist strahlendes Licht auf den Männern und versöhnt das Leben.
> PINDAR, SIEGESLIEDER[1]

Im nun folgenden theoretischen Teil der Arbeit soll nicht etwa der Versuch unternommen werden, eine vollständige Theorie des Heroischen zu entwickeln, die wegen der Vielfalt relevanter Phänomene als solche ohnehin kaum realisierbar sein dürfte. Vielmehr wird es darum gehen, einzelne grundlegende Aspekte zur Terminologie, zur Semantik und zur Medialisierung von Held und Heldentum herauszuarbeiten und, wo möglich, zu verallgemeinern. Der Held wird dabei nicht auf seine literarische Funktion als Hauptfigur reduziert, gleichwohl erfolgt die Annäherung nicht losgelöst von der Beobachtung, dass er schon immer auch im Fokus der Literatur und der anderen Künste stand. Von den ersten Epen der griechischen Antike bis in die unmittelbare Gegenwart kam Helden medienübergreifend eine zentrale Bedeutung zu, wobei langlebige Traditionen und Kontinuitäten neben Transformationen und Brüchen stehen. Da es sich bei dem Heroischen demnach um ein Phänomen der *longue durée* handelt, soll die literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive dieser Arbeit sowohl historisch spezifische als auch strukturelle Elemente erfassen.

1 PINDAR: *Siegeslieder*, hrsg. v. Dieter BREMER, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992. S. 191.

1. DIE FIGUR DES HELDEN

Will man sich über das Heroische verständigen, kommt man an der Figur des Helden nicht vorbei. In unzähligen, teils auch stark divergierenden Darstellungen der Künste und Medien werden heroischen Tugenden konkrete figürliche Formen verliehen, werden Abstrakta wie Mut, Stärke und Exzeptionalität gleichsam anthropomorphisiert. Als verehrter Repräsentant der Werte und Ideale einer Gemeinschaft ist der Held im Sinne Helmut Plessners eine „gestalthafte Mitte", eine Projektions- und Bezugsfigur sozio-kultureller Gruppen.[2] Plessners Überlegung weiterführend, beschreibt Hans-Georg Soeffner den Helden als ein Kollektivsymbol, das in seiner „figurative[n] Gestalt" integrativer Bestandteil von Mythen und Erzählungen ist.[3] Beim Nachdenken über das Heroische drängen sich unweigerlich archetypische Figuren wie Achill, Herkules, der Cid, Roland, Siegfried oder Jeanne d'Arc in ihrer körperlichen Gestalt auf. Die Spezifik ihrer Figürlichkeit, d.h. ihr Wuchs, ihre Haltung oder ihre Physiognomie, lässt charakterliche Eigenschaften wie Mut, Entschlossenheit und Opferbereitschaft erkennen, der Körper ist Manifestationsort des Heroischen. Es überrascht vor diesem Hintergrund kaum, dass die antike Vorstellung der Entsprechung von edlem Gemüt und edlem Erscheinungsbild (*kalokagathia*) besonders in traditionellen Heldennarrativen, etwa der mittelalterlichen Epik, häufig aufgegriffen wurde.

Als figürliches Korrelat zu ethisch-moralischen Abstrakta versinnbildlichen Helden die Werte, Ideale und Wunschvorstellungen einer Verehrergemeinschaft. Sie stellen menschliche Reflexionsfiguren dar, die sich, wenngleich als fiktionale Idealtypen, immer durch eine gewisse Ebenbildlichkeit zum Menschen auszeichnen. Grob vereinfacht ließe sich sagen, dass die Menschen in den unterschiedlichen Figuren des Helden jeweils das zur Anschauung bringen, was ihrer eigenen historisch und kulturell veränderlichen Lebens- und Vorstellungswelt entspricht. Wenn sich Menschen ihre Helden schaffen, blicken sie gleichsam auf ihr zum Ideal vergrößertes Spiegelbild. Damit der in diesem Sinne als anthropologisches Wunschbild beschreibbare Held dem Publikum zur Identifikation und, mittelbar, zur mimetischen Aneignung, zu Imitation und Emulation dienen kann, darf er jedoch nicht zu sehr entrückt sein. Das heroische Antlitz im Spiegel muss immer noch Züge des menschlichen Betrachters tragen. Die Notwendigkeit der

---

2 PLESSNER, Helmuth: *Gesammelte Schriften. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 48.

3 SOEFFNER, Hans-Georg: „*Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals*", in: WULF, Christoph und Jörg ZIRFAS (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, München: Fink 2004, S. 149–176. Hier S. 164.

Figürlichkeit des Helden, dem im Gegensatz zu anderen positiv besetzten Ausnahmegestalten, wie etwa den deutlich entrückteren Götter- und Heiligenfiguren, stets auch eine im weitesten Sinne pädagogische Vorbild- und Modellfunktion zukommt, lässt sich so auch auf einer pragmatischen Ebene fassen. Zum historisch wirksamen Vorbild wird nur, wer gleichzeitig als Ausnahmegestalt Bewunderung hervorruft und als Identifikationsfigur Imitation ermöglicht.[4]

Wie in der Folge dieser Studie gezeigt werden soll, ist das Spannungsverhältnis von Idealität und Lebensweltlichkeit, von Distanz und Nähe in vielerlei Hinsicht charakteristisch für die literarische Konstruktion von Figuren des Heroischen. Obwohl Helden, wie Susan Neiman jüngst bemerkt hat, häufig als „Giganten“ und „überlebensgroße Gestalten“ vorgestellt werden,[5] zeichnen sich die meisten wirkungsmächtigen Heldenfiguren bei näherer Betrachtung durch eine deutlich labilere Konstitution aus. Neben der exzeptionellen Handlungsmacht und Stärke kennzeichnen die Helden demnach einzelne Schwächen, Spannungen und Konflikte, die oft auch figürlich-körperlich zum Ausdruck gelangen. Die Ferse des Achilles und die verletzliche Stelle zwischen Siegfrieds Schulterblättern verdeutlichen den Zusammenhang im Bereich von Mythos und Sage. Ohne an dieser Stelle zu weit vorausgreifen zu wollen, sei festgehalten, dass es gerade auch die ambivalente Bestimmung ist, die als ein zentrales Strukturmerkmal des Heroischen beschrieben werden kann. Im Folgenden soll jedoch zunächst einmal verständlich gemacht werden, wieso eine wissenschaftliche Bestimmung des Heldenbegriffs bislang auf so große Schwierigkeiten stieß.

1.1 Konzeptionelle und terminologische Schwierigkeiten

‚Held‘ bzw. ‚Heldin‘ ist einer jener Begriffe, deren Bedeutungsgehalt sich scheinbar unmittelbar erschließt.[6] Zu universell ist seine Verankerung im kol-

---

4 Christian Ronning systematisiert diverse psychologische, soziale und mediale Dynamiken der Konstruktion von Identifikationsfiguren. Vgl. RONNING, Christian: „*Soziale Identität - Identifikation - Identifikationsfigur. Versuch einer Synthese*“, in: ALAND, Barbara, Johannes HAHN und Christian RONNING (Hrsg.): *Literarische Konstituierung von Identifikationsfiguren in der Antike*, Tübingen: Mohr 2003, S. 233–251.

5 NEIMAN, Susan: „*Helden der Aufklärung*“, *Moralische Klarheit: Leitfaden für erwachsene Idealisten*, Hamburg: Hamburger Edition 2010, S. 411–454. Hier S. 411.

6 An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass für die Arbeit prinzipiell das generische Maskulinum gilt. Sofern nicht näher gekennzeichnet, sind in Bezug auf allgemeine Aspekte des Heroischen sowohl männliche wie weibliche Figuren gemeint. Gender ist – was am konkreten Einzelfall gezeigt werden soll – darüber hinaus aber

lektiven Imaginären der Kulturen, zu selbstverständlich wird er im alltäglichen Sprachgebrauch benutzt, zu figürlich konkret sind schließlich die Bilder, die seine Verwendung hervorruft, um weitere Erklärungen des Begriffs, zudem wissenschaftlicher Natur, erforderlich wirken zu lassen. Dabei lässt sich bereits durch einen flüchtigen Blick in die Schriften einiger exponierter Theoretiker des Heroischen unschwer erkennen, welche begriffliche und auch konzeptionelle Unschärfe, teilweise gar Paradoxalität, den Helden trotz aller vordergründigen Klarheit der Umrisse in Wahrheit auszeichnet.

Für G.W.F. Hegel, der in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) die sicherlich einflussreichste Theorie des Heroischen entworfen hat, ist der Held der Inbegriff unabhängiger Machtfülle und Handlungsbereitschaft – Eigenschaften, die seiner Meinung nach besonders in mythischen Figuren der Vormoderne wie Herkules, Achill oder dem Cid ihren Ausdruck fanden, daneben aber auch im Selbstverständnis antiker, mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Herrscher und sozialer Eliten historische Realität besaßen. Heroen wie Herkules oder Achill sind für ihn

„Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.“[7]

Obwohl der Held im strengen Sinne allein dem eigenen Gesetz folge, so eine zentrale These Hegels, realisiere er dennoch auch die Werte und Normen der Gemeinschaft. Dies verleihe seinen Handlungen stets auch eine politische Dimension. Der Cid ziehe zwar aus Sorge um persönliche Ehre und Ruhm in den Krieg, sichere durch seine eigenmächtigen Handlungen aber gleichzeitig auch

---

natürlich eine Kategorie, die im Untersuchungszeitraum zur Profilierung unterschiedlicher Formen des Heroischen genutzt wurde.

7 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1970. S. 243–245. Eine exzellente Zusammenfassungen von Hegels Theorie des Heroischen gibt Josef Früchtl in seiner kulturtheoretischen Studie über verschiedene Subjektivitätskonzeptionen der Moderne und deren populärkulturelle Manifestationen in den Filmgenres Western, Thriller und Science-Fiction: FRÜCHTL, Josef: *Das unverschämte Ich: eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. Insbes. S. 67–83. Dietmar Voss fasst in einem Aufsatz über populärkulturelle Heldenkonstuktionen der Moderne ebenfalls die wichtigsten Elemente der Position Hegels anschaulich zusammen: VOSS, Dietmar: „*Heldenkonstruktionen: Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen*“, in: *KulturPoetik* (2011), S. 181–202. Insbes. S. 186–189.

die Interessen der Gemeinschaft. Wenn Hegel in der Figur des Helden deshalb wie in keiner anderen Figur sonst das Individuelle und das Allgemeine zur Deckung gebracht sieht, heißt dies jedoch nicht, dass der im Helden sich manifestierenden Einheit keine Spannungen zugrunde lägen, im Gegenteil: Gerade im Helden treffen divergierende Handlungsmaximen aufeinander, die Einheit von Partikular- und Allgemeinwillen muss von ihm durch das Lösen von Konflikten immer erst prozessual hergestellt werden. Was dem vormodernen Menschen noch häufig gelang, so Hegel weiter, bleibe dem modernen Individuum zusehends verwehrt. In den „prosaische[n] Zustände[n]"[8] des bürgerlichen Zeitalters mit seiner Tendenz zur Individualisierung und Vereinzelung bei gleichzeitiger Demokratisierung und Egalisierung ist für ihn die heroische Einheit des handlungsmächtigen Individuums außer in den Extremerfahrungen von Krieg und Revolution nicht mehr real lebbar.[9] „Das Interesse nun aber und Bedürfnis solch einer wirklichen, individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann uns nie verlassen",[10] konstatiert Hegel weiter und hebt damit hervor, dass die Sehnsucht nach Heldenfiguren gerade in der entzauberten Moderne besonders ausgeprägt sei. Als höchst ambivalente kulturelle Konstruktionen, so die Pointe, bevölkerten Helden nun vornehmlich die imaginären Welten von Kunst und Medien.

8 Ebd. S. 253.

9 Mit dem Ende des *Ancien Régime* verliert eine Jahrhunderte alte, aristokratisch geprägte Kultur des Heroischen deutlich an Einfluss und Bedeutung. Das moderne Individuum ist in der Folge zwar mehr denn je auf sich gestellt und dadurch potentiell heroischer Akteur, gleichzeitig droht es unter der Last der individuellen Möglichkeiten und Verantwortungen zu zerbrechen. Die Kunst der Romantik und des Realismus, beispielsweise Gustave Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale* von 1869, bringt diese Spannung deutlich zum Ausdruck. Ein interessanter Typus der romantischen Literatur, der sich gerade vor dem Hintergrund der skizzierten Umbrüche erschließt, ist der „aristokratische Paria", ein mit der bürgerlichen Gesellschaft sowie dem eigenen Stand in Widerspruch lebender Einzelgänger. Vgl. dazu KRÖMER, Wolfram: „*Der aristokratische Paria als typischer Held romantischer Literatur*", in: PETERS, Michaela und Christoph STROSETZKI (Hrsg.): *Interkultureller Austausch in der Romania im Zeichen der Romantik*, Bonn: Romanistischer Verlag 2004, S. 21–30. Für einen guten Überblick über die ambivalenten literarischen Heldenfiguren des 19. Jahrhunderts vgl. ferner: REILING, Jesko und Carsten ROHDE (Hrsg.): *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, Bielefeld: Aisthesis 2011.

10 HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik*. S. 255.

Auch in der Heldentheorie Nikolas Luhmanns ist der Gedanke einer durch die heroische Figur sichtbar werdenden Paradoxie bestimmend.[11] Allerdings gilt sein Augenmerk innerhalb der sozialpsychologisch grundierten Überlegungen zum Heroischen insbesondere der handlungsanleitenden Funktion, die Helden für ihr Publikum erfüllen. Was er als „Paradoxie der *Konformität durch Abweichung*" bezeichnet,[12] ist die Einsicht, dass der Held, indem er zur Imitation motiviert, Konformität produziert, obwohl sein eigenes Verhalten stets von der Norm abweicht. Der Held zeichnet sich für Luhmann dadurch aus, dass er die Grenzen des Allgemeinen und Gewöhnlichen hin zum Individuellen und Außergewöhnlichen durchbricht. Durch seine Vorbildfunktion wird das Außergewöhnliche jedoch unmittelbar zum Maßstab des Gewöhnlichen – zu einer Norm, die allgemeine Akzeptanz besitzt und zum Richtwert der Nachahmung wird. Zusätzlich ergibt sich für den Helden auch im Selbstbezug ein paradoxes Verhältnis: Will er seiner außergewöhnlichen Rolle dauerhaft gerecht werden, reicht es nicht, auf in der Vergangenheit Geleistetes zurückzuverweisen. Der selbstgesetzte Standard muss mindestens bestätigt, dem Gesetz einer unabschließbaren emulativen Logik folgend im Idealfall sogar immer wieder aufs Neue übertroffen werden. Die außeralltägliche Tat von gestern ist dadurch weniger eine Stütze als eine potentielle Bedrohung für den Helden: Ihr vergangener Glanz überstrahlt seine Gegenwart, wenn es ihm nicht gelingt, den Anspruch nach heroischer Außergewöhnlichkeit durch neue Taten zu bestätigen.[13]

---

11 Luhmann entwickelt seine fragmentarische Theorie des Heroischen anhand vieler literarischer Beispiele in der Schrift *Die Autopoiesis des Bewußtseins*. Vgl. LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 55–112. Insbes. S. 92–109.

12 Ebd. S. 95. (Kursiv im Original)

13 Wie sich an besonders erfolgreichen heroischen Mythen und Sagen wie der *Ilias*, den *Nibelungen* oder dem Legendenkreis um Jeanne d'Arc ablesen lässt, ist ein früher Tod angesichts dieser heroismusinternen Destabilisierungsdynamik das vielleicht sicherste Mittel, durch das ein Held dem drohenden Scheitern an den selbstgesetzten Maßstäben entgehen kann. Selten sind die Beispiele von ungebrochenen Heldenfiguren in höherem Alter. Corneilles *Le Cid* bringt die Last, die der heroische Anspruch bedeuten kann, gut zum Ausdruck. Rodrigue ahnt, dass er sich als Held nie auf dem bereits Geleisteten ausruhen kann, vielmehr muss er dieses immer wieder überbieten und mit anderen Heldenfiguren konkurrieren: „Faut-il combattre encor mille et mille rivaux, / Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux, / Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée, / Des Héros fabuleux passer la renommée ?", fragt er deshalb in seinem letzten längeren Monolog des Stücks. Vgl. CORNEILLE, Pierre: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges COUTON, Paris: Gallimard 1980. S. 776. Der Tod des Helden wurde von den verschiedenen Künsten immer wieder als Motiv aufgegriffen,

Der Kultursoziologe Bernhard Giesen, der im Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften in der jüngeren Vergangenheit neben Josef Früchtl und Herfried Münkler[14] wohl am prominentesten und substantiellsten zum Phänomen des Heroischen gearbeitet hat, macht ebenfalls wiederholt deutlich, dass er den Helden als eine in hohem Grade ambivalente Figur des kollektiven Imaginären, insbesondere des kollektiv Erinnerten, versteht. In seiner kultursoziologischen Studie *Triumph and Trauma* (2004) untersucht er den Konstruktionscharakter von Heldenfiguren sowie die diversen, zumeist sakralen, Funktionen, die sie für Gesellschaften erfüllen, wobei er eine „deep ambivalence of heroism" konstatiert. Diese Ambivalenz sieht er allerdings weniger in der figurinternen Spannung zwischen individuellen und allgemeinen Handlungsmaximen oder in der Paradoxie von Abweichung und Normerfüllung, als vielmehr in den divergierenden Perspektiven, die externe Gemeinschaften auf die Figur des Helden haben können:

> „What insiders revere as the embodiment of the sacred is considered by outsiders as ridiculous, crazy, mad or even horrible and demonic. Viewed from outside, the heroic revolutionary, the martyr, the suicide bomber is a terrorist, a madman, a criminal."[15]

---

vgl. dazu beispielsweise im Kontext der französischen Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts: LINDSAY, Jack: *Death of the hero: French painting from David to Delacroix*, London: Studio Books 1960. Ebenso für den angelsächsischen Kontext: WOLF, Katja: *Zum Sterben schön. Heldentum und Heldentod in der angloamerikanischen Schlachtenmalerei um 1800*, Königstein: Helmer 2007.

14 Herfried Münkler hat die fächerübergreifende Debatte zum Heroischen vor allem mit seiner These von „heroischen" und „postheroischen Gesellschaften" maßgeblich mit beeinflusst. Vgl. MÜNKLER, Herfried: „*Heroische und postheroische Gesellschaften*", in: *Merkur: deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 61/8/9* (2007), S. 742–752.

15 GIESEN, Bernhard: *Triumph and Trauma*, Boulder: Paradigm 2004. S. 18. Auf den Zusammenhang von Heldentum und Terrorismus weist auch Hans-Ulrich Gumbrecht hin: GUMBRECHT, Hans Ulrich: „*Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 872–879. Für weitere Publikationen, in denen sich Bernard Giesen mit dem Heroischen auseinandersetzt, vgl. GIESEN, Bernhard: „*Tales of Transcendence: Imagining the Sacred in Politics*", in: GIESEN, Bernhard und Daniel ŠUBER (Hrsg.): *Religion and politics: Cultural perspectives*, Leiden: Brill 2005, S. 93–137.; GIESEN, Bernhard: *Zwischenlagen: das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist: Velbrück 2010.; GIESEN, Bernhard: „*Die Aura des Helden: eine symbolgeschichtliche Skizze*", in: HONER, Anne (Hrsg.): *Diesseitsreligion: zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur ; Hans-Georg Soeffner zum 60. Geburtstag*, Konstanz: Universitäts-Verlag 1999, S. 437–444.

Für die gleiche außergewöhnliche Handlung könne eine Figur von einer Gruppe als Held, von einer anderen Gruppe dagegen als Verrückter oder Krimineller bewertet werden.[16] Neben der Leistung bzw. der Tat ist für Giesen damit immer auch die Anerkennung und Zuschreibung durch Verehrergemeinschaften entscheidend mit dafür verantwortlich, ob eine Figur als Held gilt oder nicht.[17] Zusätzlich zu den strukturellen Ähnlichkeiten, die er zwischen den Figuren Held und Täter sieht, hebt Giesen auch „a profound ambivalence in the relationship between victims and heroes, triumph and trauma" hervor.[18] Insbesondere vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegsgeschichte zeigt er, dass im kollektiven Imaginären aus vormaligen Helden rasch Opfer werden können, wobei mitunter beide Figuren Identität und soziale Kohäsion stiftende Funktionen für Gemeinschaften erfüllen.[19]

---

16 „Heldennarrative", so fasst auch Ulrich Bröckling seine Überlegungen zur paradoxen Grundspannung des Helden zusammen, „polarisieren: Man mag ihre Protagonisten verehren oder hassen, bewundern oder verlachen – nur gleichgültig kann man ihnen gegenüber nicht sein." BRÖCKLING, Ulrich: „*Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 9–13. Hier S. 9.

17 Auf diesen Zusammenhang macht auch Orrin E. Klapp aufmerksam: KLAPP, Orrin E.: „*Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*", in: *American Sociological Review 19/1* (1954), S. 56–62.

18 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 2.

19 Das Erinnern an die Opfer des Nationalsozialismus aber auch an die Helden des Widerstands hat Giesen zufolge die kollektive deutsche Identität nach 1945 ganz wesentlich geprägt. Zum Spannungsverhältnis zwischen Heroisierung und Viktimisierung vgl. auch die im Grenzbereich der Disziplinen Literaturwissenschaft, Soziologie, Anthropologie und Psychologie angesiedelte Studie: APOSTOLIDÈS, Jean-Marie: *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, Paris: Cerf 2011. Die essayistische Abhandlung unternimmt den Versuch, die westliche Kulturgeschichte, und dabei insbesondere jene Frankreichs, als eine politische, soziale und geistige Konfiguration zu beschreiben, die durch eine konfliktreiche Dialektik der beiden Prinzipien *héroïsme* und *victimisation* in einer kreativen Dynamik gehalten wird. Eine dezidiert literaturwissenschaftliche Perspektive auf das Thema bietet ferner: MOESCHL, Peter: „*Das Opfer als Held. Zur Ambivalenz der Viktimisierung*", in: *Weimarer Beiträge 49/3* (2003), S. 445–450. Für die wechselvolle Zuschreibung von Helden- und Opferrollen im Kontext des deutschen Volkstrauertages vgl. KAISER, Alexandra: *Von Helden und Opfern: eine Geschichte des Volkstrauertags*, Frankfurt: Campus 2010. Einen noch weiteren historischen Bogen spannen Jörg Koch und Martin Sabrow: KOCH, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.; SABROW, Martin: „*Heroismus*

Was bereits durch diese knappe Skizze dreier ganz unterschiedlicher theoretischer Zugänge zum Heroischen deutlich sichtbar wurde, ist die Tatsache, dass die Bestimmung des Helden alles andere als unproblematisch ist. Der Begriff des Helden ist, wie in den nun folgenden Abschnitten genauer erörtert werden soll, gleichzeitig semantisch indeterminiert und normativ überdeterminiert.

1.1.1 Semantische Indeterminiertheit

In seinem Buch *Le mythe du Héros ou le desir d'être dieu* (1970), einer anthologisch konzipierten Studie zu unterschiedlichen Ausprägungen westlicher, speziell französischer, Heldenmythen von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, beklagt Philippe Sellier eingangs die semantische Unschärfe des Helden-Begriffs: „Nos mots les plus beaux s'usent ! *Héros* est de ceux-là. Comme *apôtre*, *amour*… il est traîné dans toutes les foires de la vie, avili, dépossédé de sa riche signification."[20] Man muss dem nostalgischen Lamento, demzufolge der Begriff seinen Bedeutungsverfall durch neuere Tendenzen der Kommerzialisierung und der Popularisierung erlitten habe, nicht unbedingt beistimmen, um sein analytisches Potential in Bezug auf die problematische Semantik des Heldenbegriffs zu nutzen. Dass sich gerade auch aus den „Bedeutungsüberschüssen und Imaginationspotenzialen […] der besondere Wirkungsgrad und die Suggestivität des Heroischen [ergeben]", ist ein Gedanke, der der Erforschung des Heroischen im Kontext des Freiburger Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" zugrunde liegt und auch für diese Arbeit forschungsleitende Funktion hat.[21] Die semantischen Überschüsse, die sich in Bezug auf das Heroische beobachten lassen, wurden aber auch zuvor schon vereinzelt mit Recht durch die Polysemie des Heldenkonzepts erklärt. Lucien Braun etwa weist mit Blick auf die literarhistorische Diachronie darauf hin, dass „le concept de héros ne désigne pas une continuité sémantique".[22] Auch bei einer Durchsicht verschiedener Wörterbücher und Lexika wird deutlich, dass die semantische Un-

---

und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive", in: *Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien 43/44* (2008), S. 7–20.

20 SELLIER: *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*. S. 13. (Kursiv im Original)

21 Leitgedanken des Sonderforschungsbereichs sind in folgendem Aufsatz zusammengefasst: HOFF, Ralf von den u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1* (2013), S. 7–14. Hier S. 12.

22 BRAUN, Lucien: „*Polysémie du concept de héros*", in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création litteraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 19–28. Hier S. 21.

schärfe des Heldenbegriffs zu groß ist, um diesen auf eine Bedeutung festzulegen:

Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* werden für das Lemma „Held, Heros" noch auf recht übersichtliche Art zwei Gegenstandsbereiche voneinander abgegrenzt: ein erster, der semantisch auf den altgriechischen Begriff des *ἥρως* zurückgeht, welcher seit Homers *Ilias* die Bedeutung „Herr, Kämpfer, Krieger" trage, in der *Odyssee* aber auch „alte und ehrwürdige Männer" bezeichne und damit insgesamt auf Figuren bezogen sei, die – so auch in Hesiods Vorstellung einer mythisch-vorhistorischen Heroenzeit – „den Charakter von Halbgöttern" besitzen. Der zweite Bereich, der seit der Neuzeit, so etwa in den Schriften Giordano Brunos und Spinozas, die geistig-künstlerische Dimension betone, sehe den Helden weniger als rüstigen Tatmenschen, sondern als „Ästheten und Philosophen", ab dem 18. Jahrhundert dann auch verstärkt als „Genie". Zu diesem zweiten Gegenstandsbereich des Begriffs gehören für das *Historische Wörterbuch der Philosophie* des Weiteren diverse Formen der Willenskraft, der Opferbereitschaft und der Hingabe an ein Ideal – Vorstellungen von Heldentum, die in unterschiedlicher Grundierung beispielsweise im Werk von Autoren wie Johann Gottlieb Fichte, Thomas Carlyle, Friedrich Nietzsche, Max Scheler und Ernst Jünger zu finden seien. Trotz der durchaus signifikanten Unterschiede der beiden semantischen Bereiche ist eine große Schnittmenge bezüglich der außergewöhnlichen Stärke und Tugendhaftigkeit der Heldenfigur in der Definition des Wörterbuchs klar zu erkennen.[23] Keinerlei Erwähnung findet jedoch die ebenfalls seit der Neuzeit verbreitete Bedeutung des Begriffs im Sinne eines Protagonisten, einer mitunter durchaus ‚unheroischen' Hauptfigur eines literarischen oder auch kinematografischen Werkes.[24]

Der *Grand Robert de la langue française* liefert zum Lemma „héros" zwar naturgemäß keine philosophisch perspektivierte Geschichte des Begriffs, grenzt dafür aber folgende vier Gegenstandsbereiche sehr differenziert voneinander ab:

---

23 Vgl. RITTER, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel: Schwabe 1974. S. 1043–1049.

24 Für eine Abgrenzung der Begriffe Held, Protagonist, Antiheld und Antagonist vgl. WULFF, Hans J.: „*Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes; ein enzyklopädischer Aufriss*", in: KRAH, Hans und Claus-Michael ORT (Hrsg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen*, Kiel: Ludwig 2002, S. 431–448.

- „Demi-dieu ; homme célèbre divinisé (dans l'Antiquité)
- Celui qui se distingue par ses exploits ou un courage extraordinaire (particulièrement dans le domaine des armes)
- Homme digne de l'estime publique, de la gloire par sa force de caractère, son génie, son dévouement total à une cause, une œuvre
- Personnage principal (d'une œuvre littéraire, dramatique, cinématographique…)“[25]

Wie unschwer zu erkennen ist, decken sich die beiden erstgenannten Definitionen mit dem vornehmlich kriegerisch konnotierten Gegenstandsbereich der ersten Definition aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, während die dritte Definition den Bereich des geistigen Heldentums benennt, der den zweiten Teil der Definition im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* maßgeblich ausmacht. Die vierte Definition trägt dagegen nicht zu einer weiteren Binnendifferenzierung der Vorstellungen von heroischer Größe und Vorbildhaftigkeit bei, sondern erfasst die funktionale Dimension des Helden als Hauptfigur.

Es ist aber nicht nur die im westeuropäischen Kulturkreis im späteren 17. Jahrhundert einsetzende Öffnung des Begriffs in seinen emphatisch-moralischen und seinen literarisch-funktionalen Bedeutungsbereich,[26] die es schwierig macht, zum ‚Wesen' oder zur ‚Essenz' des Heroischen vorzudringen. Selbst wenn man die semasiologische Perspektive aufgibt und sich ausschließlich auf das ursprüngliche, religiös und moralisch aufgeladene Konzept des Helden konzentriert, das seit der Antike für außergewöhnliche Individuen steht, werden die definitorischen Schwierigkeiten nicht signifikant kleiner. Jede Kultur und jede Epoche, die einen Begriff des Heroischen hat, verhandelt diesen aufs Neue, indem sie die Vorstellung vom Helden mit den Normen und Werten abgleicht, die für ihre spezifische historische Konstellation bestimmend sind. „[L]a catégorie de l'héroïsme“, konstatiert Daniel Roche treffend, „est versatile, poreuse, chan-

---

25 Vgl. ROBERT, Paul: *Le grand Robert de la langue française*, Bd. 3, Paris: Dictionnaires Le Robert 2001. S. 1786–1788.

26 In Frankreich vollzieht sich die semantische Weitung des Begriffs etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, in England und Deutschland erst ab dem späten 17. bzw. dem frühen 18. Jahrhundert. Vgl. dazu die grundlegende Studie von Herbert Kolb: KOLB, Herbert: „*Der Name des ‚Helden': Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes*“, in: SCHIRMER, Karl-Heinz und Bernhard SOWINSKI (Hrsg.): *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung*, Köln: Böhlau 1972, S. 384–406. Manfred Pfister zeichnet den Bedeutungswandel des Begriffs *hero* mit vergleichbaren Ergebnissen für den englischen Sprachgebrauch nach: PFISTER, Manfred: „*Helden-Figurationen der Renaissance*“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 13–26.

geante".[27] Und Ute Frevert stellt pointiert fest: „Mit den Wertideen wechseln auch die Helden. Was bleibt, ist der Begriff."[28] Attribute wie Größe, Stärke und Tugendhaftigkeit, mit denen Helden häufig umschrieben werden, weisen ihrerseits wieder eine durchaus wechselhafte Geschichte auf und müssen sorgfältig historisiert werden.[29] Auch Texte wie beispielsweise Rousseaus *Discours sur la vertu la plus nécessaire au héros*, in dem der Literat und Philosoph 1751 in wenig kohärenter, mitunter gar tautologischer Manier versucht, zu einer zeitgemäßen Definition heroischer Tugend zu kommen, sind dafür ein sprechendes Zeugnis:

„L'Héroïsme est donc, de toutes les qualités de l'âme, celle dont il importe le plus aux Peuples que ceux qui les gouvernent soient revêtus. C'est la collection d'un grand nombre de vertus sublimes, rares dans leur assemblage, plus rares dans leur énergie, et d'autant plus rares encore que l'Héroïsme qu'elles constituent, détaché de tout intérêt personnel, n'a pour objet que la félicité des autres et pour prix que leur admiration."[30]

---

27 ROCHE, Daniel: „*L'héroïsme cavalier : fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle*", in: *Cahiers parisiens 3* (2007), S. 371–381. Hier S. 372.

28 FREVERT, Ute: „*Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags'*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 803–812.

29 Reinhart Koselleck betont in seinen Studien zur historischen Semantik auch die Spannungen zwischen historischer Einmaligkeit und sprachlicher Wiederholungsstruktur. Das Verhältnis asymmetrischer Gegenbegriffe wie Hellenen und Barbaren, Christen und Heiden, Mensch und Unmensch, die an der polemisch-konflikthaften Konstruktion der Identität von kulturellen Gemeinschaften beteiligt sind, wird in der historischen Diachronie seiner Auffassung nach ständig transformiert, die einzelnen Begriffe besitzen darüber hinaus aber auch einen strukturellen semantischen Kern. Dieses komplexe semantisch-historische Modell kann helfen, um den Begriff des Helden (sowie seine asymmetrischen Gegenbegriffe des Feiglings, Bösewichts, Schurken, Verbrechers) durch die Geschichte zu verfolgen. Vgl. dazu KOSELLECK, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. Insbes. S. 211–259.

30 ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Bernard GAGNEBIN und Marcel RAYMOND, Paris: Gallimard 1964. S. 1264. Der vollständige Titel des wenig bekannten Textes, von dem Rousseau im *avertissement* schreibt, dass es sich um eine „Piéce […] très mauvaise" handle, lautet: *Discours sur cette question : Quelle est la vertu la plus nécessaire au héros et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué ?* Vgl. Ebd. S. 1262–1274. Für eine Überblicksdarstellung zu Rousseaus kritischer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Heroischen vgl. CAMERON, David R.: „*The Hero in Rousseau's Political Thought*", in: *JHI 45/3* (1984), S. 397–419.

Die konstitutive Vagheit der Semantik des Heroischen lässt sich darüber hinaus auch daran ablesen, dass der Begriff des Helden selten trennscharf von anderen Begriffen abzugrenzen ist, mit denen Figuren mit ähnlichen Eigenschaften bezeichnet werden. Dies ist beispielsweise der Fall bei Begriffen wie ‚Retter', ‚Erlöser', ‚Heiliger' oder ‚Märtyrer'.[31] Und selbst die Begriffe ‚Herrscher' und ‚Gott' wurden und werden immer wieder mit jenem des Helden enggeführt. Für Thomas Carlyle, dessen im Mai 1840 in London gehaltene Vorlesungen *On heroes, hero-worship and the heroic in history* bis heute eine der einflussreichsten Theorien des Heroischen darstellen, manifestiert sich der Held bezeichnenderweise in sechs verschiedenen Typen. Er unterscheidet „The Hero as Divinity", „The Hero as Prophet", „The Hero as Poet", „The Hero as Priest", „The Hero as Man of Letters" und „The Hero as King", wobei er sowohl fiktionale Figuren der Mythologie und der Religion, als auch historische Persönlichkeiten wie Dante, Luther, Rousseau, Cromwell und Napoleon einbezieht.[32] Herrschte also bereits im 19. Jahrhundert eine große Bedeutungsvielfalt bezüglich des Heldenbegriffs, scheint diese Tendenz heute sogar noch stärker ausgeprägt. Der unter der Herausgeberschaft von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel 2009 veröffentlichte *Merkur*-Band *Heldengedenken: über das heroische Phantasma*, an dem viele renommierte Forscher der geisteswissenschaftlichen Disziplinen beteiligt sind, verdeutlicht anhand eines breiten Spektrums an Fragestellungen eindrucksvoll, unter welchen vielfältigen Vorzeichen Helden in unterschiedlichen historischen

---

31 Dies lässt sich in jüngerer Vergangenheit an den Debatten ablesen, die sich nach dem Tod Nelson Mandelas im Dezember 2013 in den Medien entwickelten. So wurde etwa in der *tageszeitung* am 06.12.2013 dafür argumentiert, Mandela als Helden und nicht als Heiligen zu bezeichnen: SCHWIKOWSKI, Martina: „*Nachruf auf Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger*", in: *die tageszeitung* (2013), http://www.taz.de/!128925/ (abgerufen am 22.01.2014). Ähnlich äußerte sich der ehemalige deutsche Bundespräsident Horst Köhler in einem Gastkommentar der *Zeit* am 12.12.2013: KÖHLER, Horst: „*Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger*", in: *Die Zeit* (2013), http://www.zeit.de-/2013/51/nelson-mandela-erinnerungen (abgerufen am 02.10.2014).

32 Vgl. CARLYLE, Thomas: *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, hrsg. v. Michael Kenneth GOLDBERG, Berkeley: University of California Press 1993. Eine knappe Zusammenfassung von Carlyles Theorie des Heroischen, die heute mehr einen historischen als einen systematischen Wert hat, findet sich zusammen mit Angaben zu weiterführender Forschungsliteratur in CUMMING, Mark: *The Carlyle encyclopedia*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004. S. 359–362.

und kulturellen Konstellationen gedacht wurde und heute noch gedacht wird.[33] Neben der insbesondere für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts typischen Heldenfigur des Westerners, die in den Beiträgen von Josef Früchtl, Martin Seel und Karl Heinz Bohrer beleuchtet wird,[34] finden sich, um nur einige Themen herauszugreifen, Aufsätze zu Helden des Alltags (Ute Frevert), zum Helden als Terroristen (Hans-Ulricht Gumbrecht), als Dichter und Denker (Siegfried Kohlhammer), als Dandy (Karin Westerwelle) und sogar als Teufel (Peter-André Alt).[35] Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort feststellen, sei der Held allgemein durch das „Unalltägliche", die „Abweichung" und den „Gestus" der kühnen Tat charakterisiert,[36] was ihn semantisch freilich nicht besser greifbar macht.

Zusätzlich lässt sich in den vergangenen Jahrzehnten einerseits eine fast schon inflationäre Verwendung des Heldenbegriffs im Bereich des Sports,[37] andererseits ein zunehmend ironisch gebrochener Umgang beobachten. Neben ‚WM-Helden', ‚Pokal-Helden' und ‚Elfmeter-Helden' bereichern denkbar unheroische Protagonisten wie beispielsweise die von Dustin Hoffman gespielte Verlierer-Figur aus Stephen Frears Film *Accidental Hero* von 1992 (dt. Titel: *Ein ganz normaler Held*) die populär- und alltagskulturelle Imago des Heldischen und tragen, ganz im Sinne von Philippe Sellier, zu einem weiteren Bedeutungs-

---

33 Vgl. dazu BOHRER, Karl Heinz und Kurt SCHEEL: „*Heldengedenken: Über das heroische Phantasma*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 751–998.

34 Siehe dazu FRÜCHTL, Josef: „*Und diesen Unsinn glauben wir: Zur Selbstreflexion der Heldenfigur im Film*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 965–972.; SEEL, Martin: „*Ethan Edwards und einige seiner Verwandten*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 954–964.; BOHRER: „*Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western*".

35 Siehe dazu FREVERT: „*Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags'*".; GUMBRECHT: „*Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist*".; KOHLHAMMER, Siegfried: „*Der Hammer redet: Dichter und Denker als Helden*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 897–906.; WESTERWELLE, Karin: „*Der Dandy als Held*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 888–896.; ALT, Peter-André: „*Der Teufel als Held: Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 880–887.

36 BOHRER/SCHEEL: „*Heldengedenken*". S. 751–752.

37 Zur kulturhistorischen Dimension des Sportheldentums vgl. den folgenden Sammelband: GEBAUER, Gunter (Hrsg.): *Körper- und Einbildungskraft: Inszenierungen des Helden im Sport*, Berlin: Dietrich Reimer 1988.

verlust des Begriffs, nicht aber zu einem Verschwinden der Faszination für die heroische Vorstellungswelt bei.[38]

1.1.2 Ethisch-normative Überdeterminiertheit

Neben der semantischen Indeterminiertheit leiden Definitionen des Heroischen auch an einer normativen Überdeterminiertheit. Der Begriff des Helden ist zumeist mit einem ethisch-moralischen Werturteil verbunden und findet gerade in Zeiten ideologischer Aufladungen, wie beispielsweise während Revolutionen und Kriegen, gesteigerte Verwendung.[39] Helden versinnbildlichen als handlungsmächtige Einzelgestalten die Vorstellung von der Selbstbestimmtheit und Wirkungsmacht des Menschen. „Prinzipiell", so Nikolas Immer und Mareen van Marwyck, „dienen sie der physischen, psychischen oder auch ethischen Orientierung, indem sie modellhaft in Aussicht stellen, welche Extremleistungen die Gattung Mensch zu erreichen in der Lage ist."[40] Helden werben für die Ideen und Werte, die sie durch ihre außerordentlichen Taten erkämpfen und verteidi-

---

38 Josef Früchtl interpretiert den Film im Kontext seiner bereits erwähnten Studie über moderne Subjektvorstellungen und deren mediale Korrelate. Vgl. FRÜCHTL: *Das unverschämte Ich*. S. 105–110. Eine gute Beschreibung des problembehafteten zeitgenössischen Umgangs mit dem Heroischen liefert BOLZ, Norbert: „*Der antiheroische Affekt*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 762–771. Seiner Analyse zufolge gibt es aktuell einen weitverbreiteten „antiheroischen Affekt", der individuelle Größe nur noch im Zeichen der Star- und Celebrity-Kultur duldet. Anders als die Kultur des Heroischen, die außergewöhnliche Individuen von der breiten Maße abgrenze und deshalb immer im Verdacht eines anti-egalitären, anti-demokratischen Prinzips stehe, lebe diese von der Illusion, jedermann könne Star werden.

39 Dass Helden nicht selten als Repräsentanten ideeller Positionen instrumentalisiert werden, wurde von der Forschung bereits deutlich herausgearbeitet. Sehr anschaulich macht Ulrich Linse die Zusammenhänge in einem Aufsatz, in dem er die wechselvolle Geschichte der Heldendenkmäler im sogenannten ‚Lichthof' der Ludwig-Maximilians-Universität München nachgeht und diesen als „Schauplatz eines sich wandelnden akademischen Krieger- und Totenkultes" beschreibt. Seinen Erkenntnissen zufolge geben die Heroisierungen weniger Auskunft über die erinnerten Toten, als über die „Ordnungsentwürfe der Lebenden". LINSE, Ulrich: „*Hundert Jahre ‚Arbeit am Helden'. Dargestellt an den Gefallenen-Denkmälern im ‚Lichthof' der Ludwig-Maximilians-Universität München*", in: HERRMANN, Ulrich (Hrsg.): *Junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg: Kriegserfahrungen als Lebenserfahrungen*, Weinheim: Juventa 2010, S. 376–438. Hier SS. 378, 381.

40 IMMER/MARWYCK: „*Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen*". Hier S. 11.

gen, lösen aber auch durch ihre Bereitschaft, Gefahren auf sich zu nehmen und Opfer zu bringen, Faszination und Bewunderung aus. Sie sind Projektionsflächen, auf denen sich die Überzeugungen, Wünsche und Phantasmen von einzelnen Individuen und kulturellen Gemeinschaften kristallisieren.[41] „Heldengeschichten sind", wie Ulrich Bröckling betont, deshalb in der Regel „weniger deskriptiv als präskriptiv":

„Wer von Helden und ihren Taten spricht (oder Heldenporträts,-denkmäler,-filme,-comics usw. in Umlauf bringt), will seine Adressaten (und möglicherweise auch sich selbst) dazu bewegen, über sich hinauszuwachsen, zu kämpfen und Opfer zu bringen, nach Größe und außerordentlichen Leistungen zu streben, zumindest aber die Überlegenheit der Heroen in demütiger Verehrung anzuerkennen."[42]

Auf die Individuen und Gemeinschaften, für die sie als Projektionsfiguren wichtige ethische, politische und psychologische Funktionen übernehmen, wirken Helden demnach auch zurück: Helden besitzen eine starke „appellative Kraft",[43] die Affekte mobilisiert und Handlungen provoziert. Das Sein des Helden, so ließe sich mit einer ersten tentativen Formel sagen, ist das Sein-Wollen bzw. das Sein-Sollen der Verehrergemeinschaft.[44]

---

41 Für Norbert Bolz ist der Held „die entscheidende Idee als Person", Hans J. Wulff bezeichnet den Helden in seiner normativen Dimension als „*ideologische Figur*". BOLZ: „*Der antiheroische Affekt*". S. 763.; WULFF: „*Held und Antiheld, Prot- und Antagonist*". S. 431. (Kursiv im Original)

42 BRÖCKLING: „*Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch*". Hier S. 9.

43 HOFF u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*". Hier S. 10.

44 Dass das Vorbild heroischen Handelns dem Menschen nicht nur Orientierung und Ansporn, sondern auch Trost bedeuten kann, ist ein Gedanke, den Hölderlin im *Hyperion* zum Ausdruck bringt. Über den schmerzvollen Abschied von Diotima berichtet Hyperion Bellarmin wie folgt: „Endlich nach wenigen flüchtigen Worten bat mich Diotima, einiges von Agis und Kleomenes zu erzählen; ich hätte die großen Seelen oft mit feuriger Achtung genannt und gesagt, sie wären Halbgötter, so gewiß, wie Prometheus, und ihr Kampf mit dem Schicksal von Sparta sei heroischer, als irgend einer in den glänzenden Mythen. Der Genius dieser Menschen sei das Abendrot des griechischen Tages, wie Theseus und Homer die Aurore desselben. Ich erzählte und am Ende fühlten wir uns alle stärker und höher." HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Gedichte und Hyperion*, hrsg. v. Jochen SCHMIDT, Frankfurt am Main: Insel 1999. S. 578.

Auch Max Scheler widmet dem Helden in seiner allgemeinen Sozialphilosophie und Ethik im Kapitel über „Vorbilder und Führer" einige Überlegungen. Neben dem Heiligen und dem Genie bezeichnet er den Helden als Modell einer Vorbildfigur. Mit großer Klarheit streicht er heraus, dass der Begriff des Vorbildes – und damit der des Helden – „seinem immanenten Sinne gemäß stets auch ein Wertbegriff [ist]." Der Held bringt seiner Meinung nach die Ideale zum Ausdruck, mit welchen sich das verehrende Individuum oder die Gemeinschaft von Verehrern identifizieren. Die Beziehung zum heroischen Vorbild ist dabei aber nicht nüchtern oder pragmatisch, im Gegenteil: „Irgendeine Art der Liebe und des positiven Werthaltens, im religiösen, moralischen, ästhetischen Sinne, verbindet jede Seele mit ihrem Vorbild". Held und Verehrer, so konstatiert Scheler, sind durch ein intimes Band, eine „heiße, affektive Beziehung" miteinander verbunden.[45]

Wegen der engen identifikatorischen Relation werden Helden in der Regel auch nur von denjenigen Gemeinschaften anerkannt und verehrt, deren Werte und Ideale sie vertreten. Wer für die einen ein Held ist, kann für andere durchaus ein Feind, Verräter oder Verbrecher sein. Dies gilt für historische Persönlichkeiten wie Jean-Paul Marat und Charlotte Corday, die von den unterschiedlichen politischen Lagern gleichzeitig jeweils als Held(-in) und als Verräter(-in) wahrgenommen wurden,[46] wie auch für Fälle aus der jüngeren Vergangenheit: In einer polemischen Stellungnahme zur Berichterstattung über die Terroranschläge vom 11. September 2001 macht Susan Sontag beispielsweise deutlich, dass man die Piloten der Flugzeuge, die von islamistischen Gruppen teilweise als Märtyrer und Helden verehrt wurden, richtigerweise als Mörder und Attentäter bezeichnen müsse, man ihnen aber – anders als ein Großteil der amerikanischen Politik und Presse dies tat – „eines nicht vorwerfen [kann]: dass sie Feiglinge seien". Als Feiglinge müsse man ihrer Meinung nach eher jene bezeichnen, die, wie das amerikanische Militär im Irak, „Vergeltungsschläge aus dem Himmel ausführen".[47] Die Rede vom Feigling oder vom Helden, so eine der Erkenntnisse, die

---

45 Vgl. dazu SCHELER, Max: *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 1, Berlin: Neue Geist Verlag 1933. S. 149–224. Hier S. 156.

46 Ian Germani zeichnet die Heroisierungs- und Deheroisierungsdynamiken um die Person Marats nach: GERMANI, Ian: *Jean-Paul Marat, hero and anti-hero of the French Revolution*, Lewiston: Mellen Press 1992.

47 SONTAG, Susan: „*Feige waren die Mörder nicht*", in: AMIS, Martin (Hrsg.): *Dienstag 11. September 2001*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 33–35. Hier S. 33–34. Wie Herfried Münkler in einem Beitrag in der *Süddeutschen Zeitung* vom 20.01.2015 zeigt, ließen sich ähnliche Zuschreibungsphänomene auch nach den Pariser Terroranschlägen vom 07.01.2015 beobachten: Während sich die Täter selbst als opferbereite

Sontags Argumentation zugrunde liegen, sagt weniger über die Persönlichkeit bzw. die Figur aus, die damit bezeichnet wird, als über die Wertvorstellungen der Gemeinschaft, die ihr den Titel zuspricht. Es ist demnach alles andere als überraschend, dass Helden seit jeher Figuren sind, die zum Gegenstand konfliktreicher Aneignungs-, Abgrenzungs- und Umdeutungsprozesse wurden. Der oftmals stark polemisierend als dezidiert heroisch oder unheroisch herausgestrichene Status von Persönlichkeiten wie Jeanne d'Arc, Friedrich II., Napoleon und Garibaldi wird nicht nur von jeder Generation neu verhandelt, auch innerhalb derselben Generation konkurrieren oftmals unterschiedliche Deutungen miteinander.[48] An der Art und Weise, wie Helden systematisch zu Symbolfiguren und Trägern unterschiedlicher politisch-ideologischer Inhalte gemacht werden, lässt sich generell ablesen, wie stark die kulturelle Praxis des Heroischen von normativen Wertkategorien bestimmt wird. Hinter einem Streit um die Zu- oder Aberkennung des Heldenstatus einer Persönlichkeit verbergen sich nicht selten konkrete weltanschauliche Meinungsverschiedenheiten. In einer pluralen Welt, die

---

Helden und Märtyrer stilisierten, wurde ihre Tat von der postheroisch geprägten Zivilgesellschaft als feige gebrandmarkt, die Opfer der Anschläge und die an den Geiselbefreiungen beteiligten Polizisten gleichzeitig heroisiert: „Man redet von Helden und zeichnet sie als solche aus, um die strategische Verwundbarkeit der postheroischen Gesellschaft zu camouflieren. Man leugnet das Postheroische und unternimmt semantische Manöver, indem man die Täter einer „feigen Tat“ bezichtigt, der man die eigenen Helden gegenüberstellt.“ (MÜNKLER, Herfried: „*Unser Recht auf Feigheit*“, in: *Süddeutsche Zeitung* (20.01.2015), S. 11.)

48 Gerd Krumeich geht in seinem Standardwerk zur neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte von Jeanne d'Arc auf die wechselvollen Zuschreibungsprozesse ein: KRUMEICH, Gerd: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie - Politik - Kultur*, Sigmaringen: Thorbecke 1989. Hans Dollinger arbeitet heraus, wie Friedrich II. in unterschiedlichen historischen Konstellationen als Held der deutschen Einigung und der Nation, aber auch als Narr und Hochverräter wahrgenommen wurde: DOLLINGER, Hans: *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*, München: List 1986. Philip G. Dywer zeigt, wie Napoleon seinen eigenen Heldenmythos publizistisch mitbegründet hat. Dabei geht er auch auf die Widerstände ein, auf die seine heroische Selbstdeutung und -stilisierung traf: DWYER, Philip G.: „*Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour: Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend.*“, in: *French History 18/4* (2004), S. 379–403. Insbes. S. 401. Lucy Riall hebt in ihrer umfassenden Studie über die Heroisierung Garibaldis hervor, in welchem Maße es vor allem während der letzten Jahre seines Lebens zu konfliktreichen Auseinandersetzungen um die Bestätigung bzw. die Absprache seines Heldenstatus kam: RIALL, Lucy: *Garibaldi: invention of a hero*, New Haven: Yale University Press 2007.

eine Vielzahl von Werten und Normen kennt, ergeben unterschiedliche Perspektiven auf ein und dieselbe außergewöhnliche Figur deshalb notwendigerweise auch unterschiedliche Eindrücke und Urteile.[49] Versucht man, die verschiedenen Urteile zu synthetisieren, entsteht ein heterogenes und höchst ambivalentes Bild, das droht, die klaren Umrisse der Figur aufzulösen. Verkennt man dieses perspektivistische Konstituens des Heroischen und versucht, die Figur analytisch eindimensional zu betrachten, läuft man Gefahr, einer ethisch-normativ verkürzten Vorstellung aufzusitzen. Produktiv gewendet heißt dies aber auch, dass Helden gerade an der ideellen Polemik, die ihre Bewertung hervorruft, erkannt werden können. Helden stehen per se im Zentrum divergierender Zuschreibungen und eignen sich wohl auch deshalb in besonderem Maße für vielfältige Ausgestaltungen im Bereich der Literatur und der anderen Künste.

Durch die ethisch-moralische, meist auch politische Dimension, die dem Umgang mit dem Helden eignet, ist ein objektiver Zugang zum Thema selbst für Wissenschaftler nicht selbstverständlich.[50] Auch in der Tradition der romanischen Literaturwissenschaft gibt es Beispiele für eine ethisch-normative Überdetermination des Heldenbegriffs. Ernst Robert Curtius, der ein deutlich von Schelers Theorie des Heroischen beeinflusstes Kapitel seines Opus magnum *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) dem Thema „Helden und Herrscher“ widmet und darin verschiedenen Aspekten des Heroischen von den Homerischen Epen bis zur französischen Romantik nachgeht, stellt beispielsweise fest, dass der Held „ein Menschenideal wie der Heilige und der Weise“ sei. In

---

49 In der an den Prinzen Karl Eusebius von Liechtenstein gerichteten *épître* zu seinem 1631 erschienenen Buch *Les Dionysiaques ou le parfait héros* bringt auch Pierre de Marcassus diesen Gedanken der wechselhaften Bewertung des Heroischen zum Ausdruck: „Le grand & auguste Heros dont ie consacre les faits à vostre Excellance a eu beau remplir la terre des miracles de sa valeur, elle [l’Opinion] n’a pas laissé de luy oster les rayons de gloire qui qui luisoient au tour de sa teste, pour luy donner un chappeau de pampre, qui a failly à ternir l’esclat de ses plus belles actions.“ MARCASSUS, Pierre: *Les Dionysiaques ou le parfait héros*, Paris: Du Bray 1631. n.p.

50 „Tüchtigkeit und Kompetenz alleine [machen] noch keinen Helden aus. Was den Protagonisten denkwürdig macht“, schreibt mit Blick auf die ‚Helden des Rückzugs‘ – gemeint sind Politiker wie Michail Gorbatschow – auch Hans Magnus Enzensberger, „ist die moralische Dimension seines Handelns“. ENZENSBERGER, Hans-Magnus: „*Die Helden des Rückzugs: Brouillon zu einer politischen Moral der Entmachtung*“, in: *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur 42* (1990), S. 579–584. Hier S. 579. Der Text erschien ursprünglich in der *FAZ* vom 09.12.1989 und wurde in der Aufsatzsammlung *Zickzack* erneut abgedruckt. Vgl. ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Zickzack: Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 55–63.

Abgrenzung zu den beiden anderen Vorbildfiguren ist für ihn der Held dabei genauer „der ideale Persontypus, der mit dem Zentrum seines Seins auf das Edle und seine Verwirklichung gerichtet ist". Er erklärt zwar, dass es Aufgabe der Philosophie sei, die „Idealtypen vollständig aufzuzählen, sie abzuleiten und ihre Wertordnung zu bestimmen", verwendet jedoch – alles andere als untypisch für die unmittelbare Nachkriegszeit[51] – selbst einen emphatischen Begriff des Heroischen, der von spezifischen Vorstellungen wie „Selbstbeherrschung", „Überfluß des geistigen Willens" und „Charaktergröße" gekennzeichnet ist.[52] Im Subtext seiner Analysen zu den in den europäischen Kulturen verbreiteten Formen literarischer Entwürfe des Heroischen profiliert der Intellektuelle Curtius damit die normative Idealvorstellung eines spezifisch geistigen Heldentums.

1.1.3 Zum Spannungsverhältnis von Held und Hauptfigur

Richtet man nach dieser breit angelegten Problematisierung des Heldenbegriffs den Blick auf den engeren Bereich der Literatur, muss das Spannungsverhältnis näher bestimmt werden, das zwischen dem Helden im emphatischen Sinne und dem Helden als bloßer Hauptfigur besteht. Wie Bettina Plett richtig feststellt, steht der Forschung bis heute keine präzise Definition des so zentralen Heldenbegriffs zur Verfügung:

„In der literaturwissenschaftlichen Terminologie zählt die zuverlässige Bestimmung des Begriffs des Helden zu den offenen Problemen. Eine hinreichend präzise umrissene Definition, die als Grundlage weiterer Differenzierungen verwendet werden könnte, steht […]

---

51 Paul Bénichous ebenfalls 1948 veröffentlichtes Werk *Morales du Grand Siècle* ist von einem ähnlich emphatischen Grundton in Bezug auf das Heroische geprägt. Die historische Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit ist sicherlich mit ein Grund dafür, dass die Debatten über Heldentum in dieser Zeit mit einer gewissen existentiellen Ernsthaftigkeit und ohne die heute weit verbreitete ironische Brechung geführt wurden. Peter V. Zimas Studie zeigt, wie sich vor allem im existentialistischen Roman Camus' und Moravias dann allmählich das Leitbild der Indifferenz durchsetzte. Durch dieses neue Leitbild, so die These, sei die anfangs noch unter dem Richtwert des Heroischen stehende Moral einer selbstverantwortlichen Individualität in Richtung einer ambivalenten postmodernen Subjektivität und einer daraus resultierenden moralischen Gleichgültigkeit aufgelöst worden. Vgl. ZIMA, Peter V.: *Der gleichgültige Held: textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

52 CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke 1954. S. 176.

bislang nicht zur Verfügung, so dass man vorzugsweise in eine relativierende Beschreibung ausweicht, deren Kriterien meist neu begründet werden müssen. Dies ist im wesentlichen auf die Ambiguität der herangezogenen Begrifflichkeit sowie auf die Geschichte und den moralisch wertenden, in der Regel ideologischen Gehalt des Konzepts „Held" und seiner Attribute zurückzuführen."[53]

Mit der Ambiguität des Begriffs und seiner moralisch-ideologischen Überfrachtung nennt Plett die zwei wichtigsten Gründe, die einer konzisen Definition im Wege stehen und für die terminologischen Schwierigkeiten im wissenschaftlichen Umgang mit dem Phänomen verantworlich sind. Benutzt ein Literaturwissenschaftler heute die Worte ‚Held' oder ‚Antiheld', bleibt häufig unklar, ob es sich um den Helden als Motiv oder als Element einer funktionalen Textbestimmung handelt.[54] Dass der Held keine „vollkommen wertneutrale Kategorie" darstellt, betont auch Elke Platz-Waury:

„HELD: Zentralgestalt einer epischen oder dramatischen Handlung mit meist repräsentativer Funktion, die im Mittelpunkt des Leser-/Zuschauerinteresses steht. Obwohl die ‚heroischen' Konnotationen […] im Zuge der modernen Literaturentwicklung weitgehend ausgehölt worden sind, lenkt in der Regel der fiktive ‚Held' weiterhin durch positive Merkmalsätze die Sympathien auf sich […]; es handelt sich also nach wie vor nicht um eine vollkommen wertneutrale Kategorie."[55]

Wie stellt sich das abstrakt kaum aufzulösende Spannungsverhältnis von Held und Hauptfigur nun aber im konkreten Rahmen der französischen Sprach- und Literaturgeschichte dar? Welche Bedeutungen trug der Begriff des *héros* im Frankreich des 17. Jahrhunderts und wie lässt sich auf dieser Grundlage wiederum ein analytisch brauchbarer Heldenbegriff für die Auseinandersetzung mit dem Textkorpus dieser Arbeit gewinnen?

Der ursprüngliche semantische Bereich des französischen Wortes *héros* bezieht sich auf den altgriechischen Begriff des Heros (*ἥρως*) im Sinne eines nach seinem Tod kultisch-religiös verehrten Kämpfers und Kriegers, wie etwa Achill

53 PLETT, Bettina: *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Paderborn: Schöning 2002. S. 95.

54 Ich übernehme hier eine hilfreiche Differenzierung von Nikolas Immer. Vgl. IMMER, Nikolas: *Der inszenierte Held: Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg: Winter 2008. S. 51.

55 PLATZ-WAURY, Elke: „*Figurenkonstellation*", *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin; New York: de Gruyter 1997, S. 591–593. Hier S. 591.

oder Theseus, oder eines nicht weniger wehrhaften Halbgottes, wie zum Beispiel Herakles oder Perseus. Er verweist zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch ausschließlich auf jene außergewöhnlich tapferen Figuren, die an zentraler Stelle auch in Montchrestiens Tragödie *Hector* vorkommen. In Jean Nicots *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne* von 1606, dem ersten einsprachigen Wörterbuch des Französischen, findet sich, was das Gesagte zu verdeutlichen vermag, unter dem Lemma *Heroë* folgender Eintrag:

„Heroë, ou Heros, Luy gardant sa terminaison Grecque & Latine ; car il vient du Grec ἥρως, Duquel les Latins se sont accommodez Heros. signifie l'un de ceux qui ayans esté hommes, ce neantmoins par leurs hauts faits et proüesses gagnerent envers les peuples tel degré de reputation qu'ils furent estimez dignes d'estre deifiez apres leur mort. Les anciens les feignoient nez de pere immortel, et de mere mortelle, ou de pere mortel et de mere immortelle. Dont est venu que Heroë a esté dit celuy (comme dit Servius) qui est magnanime & de grand effort, & en proüesse un demidieu."[56]

Noch eindeutiger tritt die für die Zeit charakteristische semantische Engführung des Begriffs beim darauffolgenden Lemma des Wörterbuchs hervor. Unter dem Eintrag *heroïque* nimmt Nicot erst einige grammatikalische Kategorisierungen vor und bringt Beispiele für die Verwendung des Adjektivs, bevor er abschließend betont, dass der Begriff ausschließlich für den militärisch-agonalen Bereich von Krieg, Politik und anderen gefährlichen Unternehmungen verwendet werde: „Cet adjectif est propre à signaler actes de guerre ou politiques, adventures chevalereuses et perilleuses, et non point à d'autres efforts d'autre qualité."[57]

Etwa ab der Jahrhundertmitte können die zwei unterschiedlichen Verwendungsweisen, die auch den heutigen Umgang mit dem Begriff des Helden prägen, voneinander abgegrenzt werden. Zur traditionell normativ aufgeladenen Bedeutung des Heldenbegriffs tritt nun die rein funktionale Semantik des *héros* als handlungstragende Hauptfigur eines literarischen Werkes, verstärkt auch unabhängig davon, ob diese Hauptfigur noch heroische Züge im ursprünglichen Sinne trägt. Der Begriff ergänzt damit die Begriffe *premier personnage* oder *premier acteur*, die bis dahin, etwa im Kontext der dramenpoetologischen Schriften Pierre Corneilles, verwendet wurden, um die rein funktionale Dimen-

56 NICOT, Jean: *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, Paris: D. Douceur 1606. S. 335.

57 Ebd.

sion der Heldenfigur zu betonen.[58] In Claude Favre de Vaugelas' *Remarques sur la langue françoise* von 1647 wird der Begriff *héros* – über dessen Besonderheiten in der Aussprache, namentlich die des *h aspiré*, sich der Autor im allerersten Abschnitt des Buches Gedanken macht – zum ersten Mal in einem sprachtheoretischen Werk auf die Protagonisten von Romanen bezogen.[59]

Im Wörterbuch des Akademiemitglieds César-Pierre Richelet, das 1680 veröffentlicht wurde, finden sich zum Eintrag „HEROS" drei verschiedene Erklärungen. Zum einen wird der Held, womit ein Anschluss an die Definition Nicots hergestellt wird, unter Verweis auf Herkules als „celui qui par ses belles actions a mérité d'être au rang des Dieux" bezeichnet. Zusätzlich wird aber auch eine Bedeutung vermerkt, derzufolge ein Held ein Mensch von seltenem Mut oder Verdienst sei, „qui mérite d'être proposé en exemple." Zwar deckt die Definition eindeutig die militärische Dimension des Heroischen ab, weitere Gegenstandsbereiche werden hier aber nicht mehr ausgeschlossen. Im Gegenteil: Dadurch, dass in einem Beispielsatz verdeutlicht wird, dass man auch „héros d'une douce maniére" sein könne, wird sogar dezidiert ein dem Kriegerischen entgegengesetzter Bereich benannt. Schließlich findet sich als dritte Bedeutung von *héros* bei Richelet ebenfalls der Hinweis auf den „principal personnage du poëme tragique, ou épique, ou d'un Roman". Die Tatsache, dass mit dem „Roman comique" von Paul Scarron ein Beispiel aus dem Bereich der komischen Literatur angegeben wird, die über weite Strecken des 17. Jahrhunderts strikt als unheroische Domä-

---

58 Vgl. dazu die Ausführungen in: FORESTIER, Georges: *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris: Klincksieck 1996. S. 215ff. Dem Spannungsverhältnis von ‚héros' und ‚personnages' im Werk Corneilles gehen in jüngster Vergangenheit ferner die Beiträge des folgenden Sammelbandes nach: DUFOUR-MAÎTRE, Myriam (Hrsg.): *Héros ou personnages ? - Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2013. Folgt man Herbert Kolbs kenntnisreicher Rekonstruktion der Begriffsgeschichte, kündigt sich die Differenzierung des Heldenbegriffs in Frankreich sogar schon vor der Jahrhundertmitte an. Vgl. KOLB: *„Der Name des ‚Helden'"*. Insbes. S. 389. Da Kolb jedoch einen falschen Erstbeleg für die Verwendungsweise von *héros* als Hauptfigur angibt, indem er ihn auf das *examen* von Corneilles *Polyeucte* zurückführt und dabei übersieht, dass dieses erst der Edition von 1660 beigefügt wurde und nicht schon, wie fälschlicherweise angenommen, der Erstausgabe von 1643, scheint es geboten, der Datierung des *Grand Robert de la langue française* zu folgen. Dem Wörterbuch zufolge fällt die semantische Weitung des Begriffs, was freilich keine wesentliche Abweichung zur Datierung Kolbs darstellt, auf das Jahr 1650.

59 Vgl. VAUGELAS, Claude Favre de: *Remarques sur la langue françoise*, Paris: Vve J. Camusat et P. Le Petit 1647. S. 3.

ne galt, kann als weiteres Zeichen dafür gewertet werden, dass der Begriff gegen Ende des *Siècle classique* zunehmend unter literarisch-funktionalen Gesichtspunkten betrachtet wurde.[60] Während das *Dictionnaire de l'Académie française* von 1694 die Begriffsweitung, die über das Jahrhundert stattgefunden hatte, noch nicht verzeichnet,[61] findet sich auch im *Dictionnaire universel* von Antoine Furetière, das wenige Jahre zuvor erschienen war, unter dem Eintrag „Heros" eine Erklärung, die der Binnendifferenzierung des Begriffs in „un grand & illustre personnage" einerseits und „le principal personnage dont on descrit l'action" andererseits Rechnung trägt:

„C'estoit chez les Anciens un grand & illustre personnage, qui quoy que de nature mortelle, passoit dans la créance des peuples pour estre participant de l'immortalité, & ils le mettoient au rang des Dieux apres sa mort. Lucien definit un *Heros*, qui n'est ni Dieu ni homme, mais qui est tous les deux ensemble. On appelle le heros d'un Poeme, le principal personnage dont on descrit l'action."[62]

Die Begriffsweitung trat indes auch in den diskursiven Texten der Literaten selbst zutage. An der umständlichen Formulierung, die beispielsweise Pierre Corneille wählt, um in seinem *Discours du poème dramatique* von 1660 die mutigen Helden der Tragödie („héros") von den ängstlichen Hauptfiguren der Komödie („ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs") abzugrenzen, zeigt sich vor dem Hintergrund der semantischen Weitung ein Bemühen darum, den tradierten Gegenstandsbereich des Heldenbegriffs eng zu halten:

„La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée :

---

60 Vgl. RICHELET, Pierre: *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genf: J.-H. Widerhold 1680. S. 416.

61 Vielmehr bleibt die dreigliedrige Erklärung zum Lemma *heros* im Bereich der Mythologie und des kriegerisch und moralisch Hervorragenden: „Selon l'antiquité payenne ce titre se donnoit a ceux qui par une grande valeur se distinguoient des autres hommes. *Les Heros de l'antiquité*. Il se dit encore aujourd'huy des hommes qui font des actions de valeur extraordinaire. *Ce General est un vray Heros*. Il se dit aussi quelquefois pour un homme qui excelle en quelque vertu. *C'est un Heros en pieté*." ACADEMIE FRANÇAISE: *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, Bd. 1, Paris: Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard 1694. S. 561–562.

62 FURETIERE, Antoine: *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*, Rotterdam: Leers 1690. S. 256.

celle-ci demande de grande périls pour ses héros, celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs.“[63]

Anhand der zwischen 1664 und 1665 verfassten Satire *Les héros de roman,* in der sich Nicolas Boileau-Despréaux amüsiert darüber beklagt, dass die galant-preziösen Hauptfiguren des *roman héroïque* zwar als Helden bezeichnet würden, in Wahrheit aber „les plus sottes gens du monde“ seien und eine regelrechte Antithese zur Vorstellung heroischer Vorbildhaftigkeit darstellten,[64] wird noch deutlicher, dass der Begriff des Helden zu dieser Zeit dabei ist, massiv an semantischer Schärfe zu verlieren. Dass der Heldenbegriff bereits im letzten Drittel des Jahrhunderts relativ häufig auf Hauptfiguren angewendet wurde, die dem traditionellen Verständnis des Heroischen mitunter diametral entgegengesetzt sind, könnte anhand einer Vielzahl von Textstellen belegt werden. Aus Platzgründen sei hier nur ein Beispiel aus Jean de La Fontaines Fabeln genannt, erstmals gesammelt veröffentlicht in den Jahren 1678 und 1679. Aus seinem Werk spricht nicht mehr die bei Corneille und Boileau noch zu spürende Sehnsucht nach bewunderungswürdigem Heldentum. Vielmehr geht er noch einen Schritt weiter als die von Boileau spöttisch kritisierten Autoren der heroisch-galanten Romane, wie insbesondere Madeleine de Scudéry und Gautier de Costes de La Calprenède,[65] und wendet den Begriff des Helden – was noch zu Beginn des Jahrhunderts unvorstellbar gewesen wäre – auf das tierische Personal seiner Fabeln an. In den schändlichen Rollen von „Des Trompeurs, des Scélérats, / Des Tyrans, et des Ingrats“, so heißt es beispielsweise in *Le dépositaire infidèle,* habe er sie dargestellt, was seinem Ruhm aber nicht abträglich gewesen sei: „J'ai

---

63 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 125.

64 BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Françoise ESCAL, Paris: Gallimard 1966. S. 448–449. Camille Esmein-Sarrazin beschreibt die teilweise sehr heftigen Reaktionen, die die Mode des heroisch-galanten Romans bei einigen Kritikern der Zeit hervorrief. Ihre Kritik gründete vor allem auch darauf, dass die betont sentimentalen Hauptfiguren der Romane dennoch die Namen traditioneller Heldenfiguren, wie zum Beispiel Cyrus, trugen. Vgl. ESMEIN-SARRAZIN, Camille: „*Construction et démolition du héros de roman au XVIIe siècle*“, in: LAVOCAT, Françoise, Claude MURCIA und Régis SALADO (Hrsg.): *La fabrique du personnage*, Paris: Champion 2007, S. 69–80.

65 Zum Stellenwert des Heroischen im Werk von La Calprenède vgl. LALLEMAND, Marie-Gabrielle: „*Le sens de l'héroïsme chez La Calprenède*“, *Du roman courtois au roman baroque*, Paris: Les Belles Lettres 2004, S. 323–336.

chanté des animaux. / Peut-être d'autres héros / M'auraient acquis moins de gloire."[66]

Im Lichte der soweit versammelten Überlegungen zur semantischen In- und normativen Überdeterminiertheit des Heroischen sowie seiner notwendigen begrifflichen Binnendifferenzierung in einen ethisch-moralischen und einen funktional-literarischen Bereich wird augenscheinlich, welche Defizite Definitionen und Theorien des Helden besitzen. Allzu häufig wird ein Begriff als evident vorausgesetzt, der von einer tiefgreifenden Ambiguität gekennzeichnet ist. Wenngleich die dem Begriff inhärente Ambiguität auch an dieser Stelle nicht aufgelöst werden kann, dürfte zumindest verhindert worden sein, die Mehrdeutigkeiten weiter stillschweigend mitzutransportieren.

Zusammenfassend sei für den Fortgang dieser Arbeit festgehalten, dass die Helden der Dramen, die es zu analysieren und zu interpretieren gilt, primär über ihre Funktion als Hauptfiguren literarischer Texte bestimmt werden sollen. Im Anschluss an Nikolas Immer kann der Held dabei durch die drei wertneutralen Kategorien „Stellung, Disposition und Wirkung" näher gefasst werden. Damit ist erstens die „zentrale Position" der Heldenfigur im Bezug auf den Handlungsverlauf und das Verhältnis zu anderen Figuren und zweitens die „auffallende Konstitution" im Hinblick auf die außergewöhnliche habituelle, ethische oder soziale Disposition gemeint. Schließlich erfassen die Kategorien drittens auch noch die „besondere Wirkungsintensität" hinsichtlich der Rezeption durch Leser oder Zuschauer.[67] Während der herausgehobene Status in puncto Stellung, Disposition und Wirkung innerhalb des Textgefüges auf Pierre Corneilles Figur des Cid ebenso wie auf Molières Don Juan und auf Racines Phèdre zutrifft, kann nur der kastilische Ritter im moralisch-vorbildlichen Sinne in vollem Maße als ein Held bezeichnet werden. Aufbauend auf der literarisch-funktionalen Bestimmung des Helden als Hauptfigur, die im *Siècle classique* gleichwohl noch vorwiegend moralisch konnotiert ist und deshalb nicht ohne ihre ambivalente Grundstruktur zu denken ist, soll im Folgenden nun eine Annäherung an das Konzept des Helden als eine Ausnahme- und Grenzfigur erfolgen, welche sich durch eine Reihe von

---

66 Die Fabel wurde 1679 veröffentlicht und steht dem neunten Buch der modernen Ausgaben der gesammelten Fabeln La Fontaines voran. LA FONTAINE, Jean de: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean-Pierre COLLINET, Paris: Gallimard 1991. S. 345. Zur menschlich-tierischen Doppelnatur der Helden in den Märchen von Madame d'Aulnoy vgl. BLOCH, Jeanne: „*Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy : Le Prince Marcassin, Serpentin vert, La Chatte blanche, La Biche au bois*", in: *Dix-huitième siècle 42* (2010), S. 119–138.

67 IMMER: *Der inszenierte Held: Schillers dramenpoetische Anthropologie*. S. 53–54.

Strukturmerkmalen näher charakterisieren lässt. Die Theoretisierungen bauen dabei insbesondere auf Überlegungen auf, die Jurij Lotman in *Die Struktur literarischer Texte* (1972) entwickelt hat.

1.2 Der Held als Grenzfigur

In seinem Hauptwerk *Die Struktur literarischer Texte* entwirft Jurij Lotman eine umfassende semiotische Literaturtheorie.[68] Er unterscheidet darin künstlerisch-literarische Texte von nichtkünstlerischen, klassifikatorischen Texten. Literarische Texte, die prinzipiell einer heterogenen Vielzahl von Gattungen zuzurechnen sind, zeichnen sich für ihn dadurch aus, dass sie auf metonymische Art ein „endliches Modell der unendlichen Welt" darstellen.[69] Sie sind eingebettet in eine „extratextuelle Struktur", ein „Weltbild" und „Kulturmodell"[70] und deshalb auch „*Übersetzung[en]*"[71] einer kunstexternen Realität in eine künstlerische. Indes lässt sich Literatur für Lotman nicht alleine durch die Referenzfunktion zur außerliterarischen Wirklichkeit beschreiben. Er spricht ihr vielmehr auch eine produktive Leistung zu, die den reinen Verweischarakter übersteigt. Literatur und Kunst ahmen nicht nur die Wirklichkeit nach, sondern sind selbst wirklichkeitsverändernde Kräfte, die maßgeblichen Einfluss auf kulturelle Dynamiken besitzen.[72] Für sich genommen kann ein literatischer Text Lotman zufolge jedoch auch als ein abgeschlossenes System von Zeichen betrachtet werden, dem

---

68 Die breiteren kultursemiotischen Aspekte seines Werkes, die in jüngster Zeit wieder verstärkt rezipiert und für eine Vielfalt von Disziplinen anschlussfähig gemacht wurden, sollen hier bewusst ausgeklammert bleiben. Hinsichtlich wesentlicher Impulse seiner semiotischen Theorie für dynamische Sozial-, Kultur- und Literaturmodelle vgl. das Nachwort der Herausgeber in: LOTMAN, Jurij M.: *Kultur und Explosion*, Berlin: Suhrkamp 2010. S. 227–259. Ebenfalls: KOSCHORKE, Albrecht: „*Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*", in: FRANK, Susi K., Cornelia RUHE und Alexander SCHMITZ (Hrsg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 27–39.

69 LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1989. S. 301. (Kursiv im Original) Für Lotmans literarisch-funktionales Heldenmodell ist das achte Kapitel („Die Komposition des Wortkunstwerks", Ebd. S. 300–401.) von zentraler Bedeutung.

70 Ebd. S. 377.

71 Ebd. S. 301. (Kursiv im Original)

72 Überlegungen zur Dynamik des semiotischen Kulturmodells finden sich vor allem in späteren Arbeiten Lotmans, vgl. u.a. LOTMAN, Jurij M.: „*Über die Semiosphäre*", in: *Zeitschrift für Semiotik 12/4* (1990), S. 287–305.; LOTMAN: *Kultur und Explosion*.

„in der Regel eine binäre semantische Opposition zugrundeliegt“,[73] die sich primär in der räumlichen Ordnung des Textes ausdrückt.[74] Dichotomische Gegensätze wie „oben – unten“, „offen – geschlossen“ oder „Stadt und Land“ interpretiert er als raumsemiotische Übersetzungen politischer, sozialer und ideeller Ordnungen, die sich gattungsübergreifend finden lassen.[75] Literarische Texte sind für Lotman in semiotischer Hinsicht des Weiteren auch durch „Rahmen“ und „Grenzen“ räumlich klar definiert, wobei die Grenzen die – meist dichotomisch organisierten – semantischen Felder unterteilen. „[D]ie Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden“, schreibt Lotman und hebt nachdrücklich hervor, dass die beiden disjunkten Teilräume, die durch die Grenze voneinander getrennt sind, nicht allein topographischer Natur sind, sondern sich häufig auf Abstrakta beziehen.[76] Von nichtliterarischen Texten unterscheiden sich literarische nun gerade dadurch, dass in ihnen Figuren auftreten, die von der Norm abweichen, räumlich-semiotische Grenzen überschreiten und auf diese Weise „Ereignisse“ auslösen.[77] Eine Kette von derartigen Ereignissen bildet das „Sujet“ des Textes – ein weiteres Merkmal, das den künstlerischen Text von einem nichtkünstlerischen, etwa einem Telefonbuch oder anderen listenartigen Textgebilden, unterscheidet. Helden sind nach Lotman nun diejenigen Figuren, die – wie beispielsweise Äneas und Télémaque aber auch Don Juan, der Pikaro oder Satan – das Textsujet weiterentwickeln. Als anthropomorphe „Handlungsträger“ haben sie aktive Funktionen im Text: Sie versuchen die topologische Struktur, die räumliche Ordnung der textlichen Welt zu überwinden und zeichnen sich durch ein hohes

---

73 Ebd. S. 337.

74 Im Anschluss an Jörg Dünne lässt sich Lotmans Vorstellung von Raum in Abgrenzung von „topographischen“, durch lebensweltliche Referentialität gekennzeichneten Raummodellen als ein „topologisches“ Modell beschreiben, das abstraktere semiotische Ordnungen und Beziehungen ausdrückt. Vgl. DÜNNE, Jörg: „*Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?*“, in: *Dynamisierte Räume - Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen.*(2009),S. 5–26. http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf (abgerufen am 03.01.2015).

75 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327ff. Das strukturalistische Textverständnis Lotmans speist sich wesentlich aus Vladimir Propps Arbeiten zum Märchen. Vgl. PROPP, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, hrsg. v. Karl EIMERMACHER, München: Hanser 1972.

76 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 327.

77 „*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes*.“ Ebd. S. 332. (Kursiv im Original)

Maß an Beweglichkeit aus. Im moralisch-emphatischen Sinne ‚heroisch' können Lotmans handlungstragende Helden durchaus sein, jedoch ist dies keineswegs notwendigerweise so. Vielmehr abstrahiert er bei seinem Begriff des Helden von der ethisch-normativen Überdeterminiertheit, die sich sonst – wie gezeigt – häufig nachweisen lässt. Dem beweglichen Helden gegenüber stehen unbewegliche „Handlungsumstände" wie Hindernisse, Widersacher oder Helfer, die es dem Helden überhaupt erst erlauben, seinen Aktionsspielraum in aktiver Abgrenzung auszuagieren.[78] Helden müssen dabei Lotman zufolge nicht unbedingt im konkreten Sinne handeln oder Grenzen überschreiten, wohl aber muss ihr Umweltbezug divergent sein, müssen ihre Handlungsmaximen einen potentiellen Verbotsverstoß darstellen.

Die Grenzüberschreitung des Helden im Lotman'schen Sinne bringt demnach Bewegung in die binären semiotischen Oppositionen und schafft eine neue Interpretation des im Text verankerten Weltbildes. Seine transgressiven Taten werden nicht selten als unerhörte Ereignisse, als Wunder oder – um einen zentralen Begriff aus dem Spätwerk Lotmans zu gebrauchen – als semiotische „Explosionen" im Feld der Zeichen wahrgenommen.[79] Je höher der Kunstcharakter eines Werkes ausgeprägt ist, so ließe sich Lotmans Theorie weiterdenken, desto vieldeutiger, ja schillernder, sind die Heldenfiguren zudem. Sie bewegen sich in unvorhersehbarer Weise im semiotischen Raum und müssen gerade wegen ihrer Heterogenität und ihrer Ambivalenz – Lotman selbst spricht von „Inkohärenz"[80] – als Figurationen kultureller Innovativität verstanden werden. Wenn Werner Krauss bei seiner Interpretation des Gracián'schen *Héroe* hervorhebt, dass „[d]as Unergründliche, Unfaßliche, Unbegreifliche […] als immer wiederkehrender [sic] Attribut des heldischen Menschen in die Erscheinung [tritt]"[81], benennt er sehr treffend einen Punkt, der nicht nur Aspekte eines spezifischen Ideals des spanischen *Siglo de oro* beschreibt, sondern darüber hinaus zu einem allgemeinen Charakteristikum des Heroischen gehört. Als außergewöhnliche Figur umgibt den Helden eine rätselhafte Aura von Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, die ihn schwer fassbar macht.

Literarische Heldenfiguren wie Corneilles Cid, Molières Don Juan und Racines Phèdre, die die Vorstellung vom Heroischen im Theater des *Siècle classique* entscheidend prägten, wurden vermutlich auch deshalb zu kanonischen

---

78 Ebd. S. 431.

79 Vgl. dazu LOTMAN: *Kultur und Explosion*. Bezügl. der Heldenthematik vor allem das Kapitel „Der Narr und der Wahnsinnige", S. 54–86.

80 LOTMAN: *Die Struktur literarischer Texte*. S. 361.

81 KRAUSS: *Graciáns Lebenslehre*. S. 138–139.

Helden der Literatur, weil sie keine eindimensionale Charakterstruktur aufweisen. Vielmehr internalisieren sie divergierende Maximen und werden so selbst zum Schauplatz konkurrierender Weltbilder, Werte und Wünsche.

Wie gezeigt werden konnte, ist Lotmans funktionaler Heldenbegriff denkbar breit angelegt. Zwar fallen Figuren, die in völliger Angepasstheit agieren bzw. dem individuellen Wollen und Handeln entsagen, aus dem Raster, doch können unter den Begriff auch Figuren subsumiert werden, die einer landläufigen Definition des Helden nicht entsprechen. Dies gilt vor allem für Figuren wie Don Juan, der als Rebell und Provokateur traditionell eher dem Bereich des Antiheroischen zugeordnet ist und deshalb als eine Negation des Heroischen verstanden wird. Klammert man jedoch bewusst die Ebene normativer Bewertungen aus, treten die starken strukturellen Ähnlichkeiten, die etwa Figuren wie den die Ordnung verteidigenden Feldherrn und den die Ordnung bedrohenden Rebellenführer verbinden, deutlich hervor. Wenn Lotmans Theorie des Helden einerseits besondere Produktivität entfalten kann, weil sie Helden nur als Textfunktionen behandelt, unterliegt sie doch gleichzeitig auch der Gefahr, das Konzept des Helden zu stark zu abstrahieren und für Figuren zu öffnen, die kaum mehr durch die historischen Semantiken des Begriffs zu beschreiben sind. Dadurch, dass Texte und deren Figuren, wie Lotman selbst ausführt, immer auch Übersetzungen außertextueller gesellschaftlicher Strukturen und Weltbilder sind,[82] kann die Frage nach dem Spannungsverhältnis von textimmanent-strukturellen Aspekten des Heldentums und ihrer Einbettung in textexterne historische Lebenswelten nicht unbeantwortet bleiben. Gerade in Anbetracht der heroischen Figurationen der Literatur des *Siècle classique* – einer Zeit, in der der Begriff des Helden, wie gesehen, erst allmählich die ihn heute kennzeichnende semantische Weitung erfuhr – steht diese Arbeit vor der Herausforderung, einen Heldenbegriff zu verwenden, der geeignet ist, das Spannungsverhältnis von literarischer Funktion und historischer Semantik adäquat abzubilden. Aufbauend auf Lotmans Verständnis des Helden als Handlungsträger und ambivalenter Grenzfigur, soll im nun folgenden Abschnitt versucht werden, das Verständnis des Heroischen weiter zu präzisieren, indem die wesenhafte Unbestimmtheit der Heldenfigur mit einer Reihe von charakteristischen Strukturmerkmalen korreliert wird.

82 Ebd. S. 377.

1.3 Strukturmerkmale der Heldenfigur

Charakteristische Strukturmerkmale, die regelmäßig bei medialen Konstruktionsprozessen des Heroischen zu beobachten sind, können helfen, das Konzept näher zu bestimmen. Obwohl Heroisierungen historisch und kulturell variabel sind, lassen sich Muster der Zuschreibung erkennen, die erstaunliche Langlebigkeit besitzen. Gerade die Literatur und die anderen Künste fungieren dabei als Speichermedien. Im Folgenden sollen Merkmale erläutert werden, die insbesondere zur Beschreibung des Heroischen in der Literatur des *Siècle classique* dienen, namentlich die Merkmale ‚Agency', ‚Agonalität', ‚Charisma' und ‚Transgressivität'.[83] Der Held ist dabei als eine Figur zu verstehen, deren Exzeptionalität sich als Schnittmenge der vier genannten Attribute konstituiert.

Agency

Besonders charakteristisch für den Helden ist die außergewöhnliche Tat, die *action d'éclat*. Herkules bezwingt den nemeischen Löwen und überwältigt den Höllenhund Kerberos, Perseus befreit Andromeda aus den Klauen eines Meeresungeheuers und Theseus besiegt den Minotaurus. Der Cid, Roland und Jeanne d'Arc nehmen es jeweils mit übermächtigen feindlichen Heeren auf und werden durch ihr Handeln zu gefeierten Helden. Eine der berühmtesten Heldendarstellungen Napoleons – das von Jacques-Louis David im Kontext der Italienfeldzüge angefertigte Gemälde *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* – zeigt diesen, dem Vorbild Hannibals und Karls des Großen folgend, als Bezwinger und Überwinder der Alpen. Der Begriff der Tat wird in Prozessen der Heroisierung indes sehr breit interpretiert und kann – wie etwa am Beispiel der Erzählungen um Jeanne d'Arc abzulesen ist – auch Formen der Verweigerung oder des aktiven Widerstands umfassen.[84]

Was mit der Hervorhebung des Moments der Tat prinzipiell ausgestellt wird, ist die Vorstellung von heroischer Agency. Der Begriff der ‚Agency' bezeichnet

---

83 Ich folge hier in wesentlichen Punkten den methodologischen Grundsätzen des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen" der Universität Freiburg. Vgl. HOFF u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*". Hier S. 8.

84 Friedrich Wolfzettel bespricht Formen dieser Art des weiblichen Heldentums in der romanischen Epik des Mittelalters: WOLFZETTEL, Friedrich: „*Weiblicher Widerstand als Heldentum. Interferenzen zwischen Epik und Hagiographie*", in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldinnen*, Wien: Fassbaender 2010, S. 205–218.

die Handlungsmächtigkeit und selbstbestimmte Tätigkeit des Helden, seine Willensfreiheit und Autonomie. In jüngerer Vergangenheit wird der Begriff vor allem in der Philosophie sowie den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften verhandelt und erfährt dort eine ganze Reihe durchaus unterschiedlicher Verwendungen. So gegensätzliche Konzepte wie Habitus, Intentionalität und Freiheit des Willens werden mit ihm korreliert, wobei jeweils zu erklären versucht wird, welche Rolle Agency im komplexen Feld sozialen Handelns zukommt. Wenngleich die vorliegende Arbeit lediglich zeigen möchte, inwiefern literarischen Modellen des Heroischen eine Vorstellung von Handlungsmächtigkeit im Sinne von Agency zugrunde liegt, lohnt sich ein Blick auf die soziologische Konzeptualisierung nach Emirbayer und Mische.[85] Ein zentraler Aspekt ihres Ansatzes ist darin zu sehen, dass sie anhand der Dimension der Zeit verständlich machen wollen, inwiefern soziale Akteure zum Handeln fähig sind. Handlungsfähigkeit liegt für sie in der Möglichkeit „of formulating projects for the future and realizing them […] in the present."[86] Übertragen auf den Bereich des Heroischen artikuliert sich Agency damit zum einen im Verändern von sozialen, materialen, sprachlichen, semiotischen etc. Strukturen im zeitlichen Verlauf und damit im intentionalen, zukunftsgerichteten Überführen eines Ausgangszustands in einen Folgezustand.[87] Zum anderen tritt die Agency des Helden in einem bestimmten Verhältnis zur Gegenwart hervor. Helden handeln in den Momenten der Bedrohung oder Gefahr reaktionsschnell. Beinahe ebenso wie an der Tat selbst werden Helden daran gemessen, ob sie sich im entscheidenden Augenblick dazu entschließen, die ihnen gestellte Herausforderung anzunehmen und eine Tat zu vollbringen, „[qui] s'affirme dans l'instant".[88] Der Held mag Angst und Zweifel kennen, im Ernstfall weiß er aber gleichsam instinktiv, was zu tun ist. Sein beherztes und selbstloses Eingreifen im richtigen Moment, dem *kairos*, bedeutet

---

85 Die Autoren stellen in ihrem Artikel nicht nur ein eigenes Modell vor, sondern geben auch einen Überblick zu klassischen Positionen der Agency-Forschung. Vgl. EMIRBAYER, Mustafa und Ann MISCHE: „*What Is Agency?*", in: *American Journal of Sociology 103/4* (1998), S. 962–1023.

86 Ebd. S. 964.

87 Die *aventure*, *quest* oder Reise steht in der erzählenden Literatur für eine sich im zeitlichen Verlauf ausagierende Form der Agency des Helden. Vgl. dazu Joseph Campbells Ausführungen zur Heldenreise mit ihren drei wichtigsten zeitlichen Abschnitten „departure", „initiation" und „return": CAMPBELL: *The hero with a thousand faces*. Hier S. 39–210.

88 BLANCHOT: „*Le Héros*". S. 102.

oftmals eine Wende und einen Umbruch in Krisensituationen. Krisenzeiten sind deshalb auch Heldenzeiten par excellence.[89]

Der relationale Gegenbegriff zur Agency ist jener der Struktur. Helden demonstrieren ihre Handlungsfähigkeit, indem sie strukturelle Determiniertheiten überwinden, sich frei von Zwängen machen und gegebenenfalls auch Normen und Regeln brechen. Der heroischen Außerordentlichkeit steht damit auf einer noch abstrakteren Ebene die Normalität und Geordnetheit des Nicht-Helden gegenüber. Im Unterschied zum Helden bewegt sich dessen Verhalten stets im Bereich des Erwartbaren, des Bekannten und des Üblichen. Auch in Maurice Blanchots Überlegungen zum Heroischen ist die exzeptionelle Tat maßgeblich: „L'héroïsme est la souveraineté lumineuse de l'acte. Seul l'acte est héroïque, et le héros n'est rien s'il n'agit".[90] Die richtige Einstellung und der Wille, mitunter auch die Veranlagung zum Heldentum, werden zwar häufig als Voraussetzung für Letzteres gehandelt, einzig der Entschluss und der Vollzug der Tat entscheidet schließlich aber darüber, welcher potentielle Held de facto zu einem solchen wird.

Agonalität

Ein weiteres Attribut, das bei der Konstruktion von Heldenfiguren systematisch zum Einsatz kommt und in Verbindung zu jenem der Agency steht, ist das der ‚Agonalität'. Die Agonalität des Helden bezeichnet seine Kampfbereitschaft, seinen leidenschaftlichen Einsatz und seine Freude am Wettstreit.[91] Gerade in

---

89 Was die Formen der literarischen Artikulation der zeitbezogenen Handlungslogik des Heroischen angeht, ergeben sich gattungsspezifische Eigenheiten. Während die narrativen Gattungen Epos und Roman mit ihrer häufig zyklischen und iterativen Handlungsstruktur breite Zeitintervalle verhandeln und so wiederholte Krisensituationen und heroische Interventionen erzählen können, ist beispielsweise die Tragödie aristotelischer Prägung mit ihrer engen zeitlich-dramatischen Struktur meist auf einen zentralen Konflikt hin ausgerichtet, der den Protagonisten zum tragischen oder triumphierenden Helden macht. Maurice Blanchot bezweifelt, ob es wegen der Finalität des Dramas tragische Helden überhaupt geben kann und spricht dem Epos wegen seiner offenen zeitlichen Struktur und der darin angelegten Möglichkeit eines weder Anfang noch Ende kennenden, legendären Heldentums das größere Heroisierungspotential zu. Vgl. Ebd. S. 103.

90 BLANCHOT: „*Le Héros*". S. 93. Etwas weiter im Text schreibt er: „Si le mot héroïsme a un sens, il est tout entier dans une certaine majoration de l'acte". Ebd. S. 102.

91 Ich verwende damit einen breiteren Begriff von Agonalität, als dies beispielsweise in der Kulturtheorie Johan Huizingas der Fall ist, in der das „agonale Prinzip" zwar als allgemeiner „Kulturfaktor" behandelt, letztlich aber insbesondere auf die Bereiche Spiel und Wettkampf beschränkt wird. Vgl. HUIZINGA, Johan: *Homo ludens: Vom*

Zeiten der Krise und der Gefahr ist die Fähigkeit des Helden gefragt, sich im Kampf gegen das drohende Unheil aktiv handelnd ein- und durchzusetzen. Helden sind deshalb als Überwinder von Widerständen, welcher Art diese auch immer sein mögen, zu verstehen. Sie messen sich beispielsweise mit Feinden und Konkurrenten, dringen in unzugängliche Gebiete vor und ringen um neue Erkenntnisse. Obwohl heroische Typen wie der Krieger (z.B. Achill) und der Eroberer (z.B. Alexander der Große) dem Charakteristikum der Agonalität besonders trefflich entsprechen, ist dieses bei Weitem nicht auf den Bereich des Martialischen oder Körperlichen einzuschränken. Im Gegenteil: Auch wenn ein Künstler (z.B. Homer), Philosoph (z.B. Sokrates) oder Wissenschaftler (z.B. Galileo) im geistigen Bereich als Held ausgezeichnet wird, rekurriert seine Heroisierung oft maßgeblich auf das kämpferische Überwinden von Widerständen.[92] So lässt sich, um nur ein Beispiel aus dem Bereich der Kunst zu nennen, anhand von Molières 1669 veröffentlichtem Gedicht *La Gloire du Val-de-Grâce*, das zu Ehren eines Kuppelfreskos des Malers Pierre Mignard in der gleichnamigen Pariser Kirche entstand, zeigen, dass sich der Dichter bei der heroisierenden Beschreibung der Tätigkeit des Malers mit Begriffen wie „fierté", „puissance", „résistance", „effort" und „coup" einer Semantik bedient, die dem kriegerisch-agonalen Bedeutungsbereich entlehnt ist. Zusätzlich dazu stilisiert Molière die Auseinandersetzung zwischen der Freskomalerei Mignards und der Ölmalerei von Konkurrenten wie Charles LeBrun zu einem erbitterten Wettstreit, in dem Mignards Malstil „[s]ur les honneurs de l'autre emporte la victoire".[93]

Ursprung der Kultur im Spiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991. Insbes. S. 84ff. Zur Philosohie- und Theoriegeschichte der Begriffe „Agon, agonal" vgl. den Eintrag in: RITTER, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel: Schwabe 1974. S. 112–113.

92 Ulrike Zimmermann untersucht die Strategien der Stilisierung von John Harrison, dem Erfinder des Schiffchronometers, als ‚Wissenschaftler-Heros'. Dabei zeigt sie, dass in den Narrativierungen seiner Vita gerade dem Aspekt der Überwindung von Widerständen große Bedeutung zugeschrieben wird: ZIMMERMANN, Ulrike: „*John Harrison (1693 - 1776) and the Heroics of Longitude*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 119–129.

93 Vgl. MOLIERE: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Georges FORESTIER und Claude BOURQUI, Paris: Gallimard 2010. S. 77–86. Für diesen und weitere Aspekte der Heroisierung Mignards und, darüber vermittel, der Selbstheroisierung Molières in dem Gedicht vgl. POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*‚La voilà, cette main, qui se met en chaleur' - Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts La Gloire du Val-de-Grâce*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 49–68. Eben-

Ein weiterer Aspekt, der in diesem Kontext eine wichtige Rolle spielt und seinen Platz in einer breiten Definition von heroischer Agonalität hat, ist die Leidens- und Opferbereitschaft des Helden. Wenn heroisch für eine Sache gekämpft wird, ist dies oft gleichbedeutend damit, dass der Kampf ohne Rücksicht auf eigene Verluste geführt wird. Nicht selten ist der Held sogar bereit, für seine Werte und Ideale, sei es das Wohlergehen der Gemeinschaft oder die Mehrung des eigenen Ruhmes, den Tod in Kauf zu nehmen. Bernhard Giesen spricht in diesem Zusammenhang vom „sacrificial core of heroism“ und betont die gemeinschaftskonstituierende Bedeutung, die der Opfertod des Helden besitzen kann,[94] und auch Johan Huizinga unterstreicht den „sakrale[n] Charakter des Agons“.[95] Die Vorstellung, dass Helden vor allem nach ihrem Tod gedacht wird, hat bis in die Gegenwart Bestand und geht zurück auf die Praxis antiker Heroenkulte. Maurice Blanchot hebt den Zusammenhang von heroischem Tod und ewiger Fama hervor: „En mourant, le héros ne meurt pas, il naît, il devient glorieux, il accède à la présence, il s'établit dans la mémoire, la survie séculaire.“[96] Im selben Text formuliert Blanchot noch einige allgemeinere Aussagen zur Agonalität des Helden. So geht er auf die „brutalité“ des Herkules ein und stellt apodiktisch fest: „Le héros combat et conquiert.“[97] Die Gewalt, die der Held gegen andere oder auch sich selbst anzuwenden bereit ist, wird damit als ein konstitutiver Bestandteil der Vorstellungswelt des Heroischen gewertet. Der Gedanke, dass dieser agonale Trieb durchaus maßlose Dimensionen annehmen und Helden zu rasenden Berserkern werden können, schlägt sich in zahlreichen heroischen Erzählungen nieder, vom Motiv des legendären Zorns des Achill über den Topos des *furor heroicus* in der mittelalterlichen keltischen Epik[98] bis hin zu moderneren Vorstellungen entgrenzter heroischer Agonalität, so zum Beispiel in Friedrich Schillers

---

so: POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: *„La Gloire du Val-de-Grâce ou l'artiste en héros chez Molière et Pierre Mignard*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Studies 42/83* (2015), S. 409–441.

94 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 22. Gerade mit Blick auf die soziale Kohäsion stiftende Funktion von Opferritualen ergeben sich interessante Parallelen zwischen Giesens Heldentheorie und René Girards Theorie des Sündenbocks. Vgl. dazu GIRARD, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*, Freiburg: Herder 1983.

95 HUIZINGA: *Homo ludens*. S. 85–86.

96 BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 99.

97 Ebd. S. 91.

98 Vgl. dazu BIRKHAN, Helmut: „*Furor Heroicus*“, in: EBENBAUER, Alfred (Hrsg.): *Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung*, Wien: Fassbaender 2006, S. 9–39.

Drama *Die Jungfrau von Orleans*, Herman Melvilles Roman *Moby Dick* und Elia Kazans Film *Viva Zapata*. Emile Durkheim hat in seinen religionssoziologischen Studien Formen kollektiver Entgrenzung untersucht und dabei anhand des Begriffs der „effervescence" veranschaulicht, inwiefern die gesteigerte Agonalität den Helden zum Henker werden lassen kann:

> „L'homme devient autre. Les passions qui l'agitent sont d'une telle intensité qu'elles ne peuvent se satisfaire que par des actes violents, démésurés : actes d'héroïsme surhumain ou de barbarie sanguinaire. […] Sous l'influence de l'exaltation générale, on voit le bourgeois le plus médiocre ou le plus inoffensif se transformer soit en héros soit en bourreau. "[99]

Die Spiel- bzw. Kulturtheorien Johan Huizingas und Roger Caillois, in denen Agonalität jeweils eine wichtige Rolle spielt, sind ebenfalls geeignet, einen Beitrag zur analytischen Durchdringung des Heroischen zu leisten. Was Huizinga betrifft, kann ein Blick auf den „allgemeinen soziologischen Untergrund der Erscheinung" helfen, die starke Verbreitung und Langlebigkeit des Heroischen zu erklären.[100] Wenngleich die Feudalgesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit aufgrund ihrer politischen und sozialen Struktur seiner Auffassung nach stärker dazu neigten, das Leben „zu einem erhebenden Spiel der Ehre und Tapferkeit" zu erklären,[101] lässt sich Agonalität als Bestandteil des Heroischen auch in anderen Epochen und Kulturen nachweisen. Besonders produktiv an der Argumentation Huizingas ist dabei der Verweis auf den – gerade auch im *Siècle classique* gültigen – Zusammenhang vom Verschwinden agonaler Praktiken wie dem Duell und seiner gesteigerten Präsenz im Bereich der Fiktion und der Kunst. Dass der „Geist der Gemeinschaft immer wieder einen Ausweg in schöne Phantasien von einem Heldenleben [sucht], das in edlem Wettkampf, in der idealen Sphäre von Ehre, Tugend und Schönheit verläuft",[102] ist eine These, die gerade auch vor dem kulturhistorischen Hintergrund der von Norbert Elias beschriebenen „Verhöflichung des Adels" im Frankreich des 17. Jahrhunderts gro-

---

99 DURKHEIM, Émile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: Librairie Générale Française 1991. S. 301. Saint-Évremonds Urteil über den ‚Grand Condé' hebt ebenfalls die Janusköpfigkeit des Helden hervor: „Il a des parties pour gagner le monde aussi bien que pour le réduire". SAINT-EVREMOND: *Condé, Turenne et autres figures illustres*. S. 53.

100 HUIZINGA: *Homo ludens*. S. 84ff.

101 Ebd. S. 115.

102 Ebd. S. 115.

ße Plausibilität besitzt.[103] Aber auch Roger Caillois' Begriff des Agonalen enthält nützliche Elemente für eine Theorie des Heroischen. In seiner Spieltheorie bescheibt er Agonalität als „envie de triompher"[104] und unterscheidet die physische Agonalität (*agôn musculaire*) von der geistigen (*agôn cérébral*). Beide Formen führt auch er auf die Regeln des Wettkampfs unter ebenbürtigen Gegnern zurück und misst ihnen als Ausprägungen des kämpferischen Spiels ähnliche Bedeutungen bei. Agonalität ist für ihn ein kultureller Code, der eine Vielzahl gesellschaftlicher Bereiche durchzieht, die sich prinzipiell in der Sphäre des Heroischen verorten lassen:

> „Hors du jeu ou à la limite de jeu, on retrouve l'esprit de l'agôn dans d'autres phénomènes culturels qui obéissent au même code : le duel, le tournoi, certains aspects constants et remarquables de la guerre dite courtoise."[105]

Wenngleich mit dem Fokus auf den Wettkampfcharakter natürlich nicht alle Formen des Heroischen gleichermaßen erfasst werden können, eignet sich der Begriff der Agonalität gerade auch zur Analyse zeitgenössischer Bereiche heroischer Aktionswelten, allen voran dem Sport.[106]

Charisma

Auch der Begriff des ‚Charisma' kann helfen, strukturelle Aspekte des Heroischen verständlich zu machen. Der Zugang zu diesem Themenkomplex soll dabei über die affektiv-emotionale Wirkungsweise charismatischer Figuren erfol-

---

103 Vgl. Vgl. ELIAS, Norbert: *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt: Suhrkamp 1999. Insbes. S. 222–319.

104 CAILLOIS, Roger: *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard 1958. S. 176.

105 Vgl. Ebd. Insbes. S. 30–34.

106 Herausragende Sportler wurden darüber hinaus bereits von antiken Dichtern wie Pindar heroisiert und Turniere sowie Duelle prägten Kulturen des Heroischen vor allem im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Vgl. CURRIE, Bruno: *Pindar and the cult of heroes*, Oxford: Oxford University Press 2005. Zu heroischen Aspekten der spätmittelalterlichen Turnierkultur vgl. MELVILLE, Gert: *„Der Held - in Szene gesetzt. Einige Bilder und Gedanken zu Jacques de Lalaing und seinem Pas d'armes de la Fontaine des Pleurs*", in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *„Aufführung" und „Schrift" in Mittelalter und früher Neuzeit*, Metzler 1996, S. 253–286. Zur heroischen Semantik der frühneuzeitlichen englischen Duellkultur vgl. das Kapitel „The Duellist as Hero" in LOW, Jennifer A.: *Manhood and the duel. Masculinity in early modern drama and culture*, New York: Palgrave Macmillan 2003. S. 11–40.

gen – eine Korrelation, die bereits von Max Weber und Pierre Bourdieu herausgestrichen wurde.[107] Charismatische Persönlichkeiten, die als Helden wahrgenommen und konstruiert werden, stellt man sich mit den Worten Webers als „mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem andern zugänglichen Kräften oder Eigenschaften" begabte Führungsfiguren vor, die durch ihre exzeptionelle Autorität eine starke affektive Wirkung auf ihr Umfeld haben und so Formen „emotionale[r] Vergemeinschaftung" herbeiführen.[108] Was zum Beispiel Napoleon anbelangt, haben Künstler von Chateaubriand, Stendhal und Victor Hugo bis hin zu Abel Gance immer wieder mit Nachdruck die „emotionale Massenwirkung" seines Charismas herausgestellt.[109]

Fokussiert man heroisches Charisma unter diesen wirkungsspezifischen Gesichtspunkten, erscheint es als eine relationale Größe, die ein interpersonales Machtverhältnis von Autorität und Gefolgschaft beschreibt. Das asymmetrische Verhältnis zwischen der charismatischen Führungsfigur und der im Bann stehenden Gemeinschaft sowie die damit verbundene Projektion und Delegation von Agency lassen sich in sozialwissenschaftlicher Terminologie darüber hinaus mit dem Begriff der Figuration konzeptualisieren. Nach Norbert Elias beschreiben Figurationen das Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, wobei die sozialen Strukturen betont werden, in denen Individuen, etwa auf politischer und juristischer, aber auch auf sprachlicher und symbolischer Ebene, eingebettet

---

107 Vgl. WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Bd. 1, hrsg. v. Johannes WINCKELMANN, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964. S 179ff.; BOURDIEU, Pierre: *Religion*, hrsg. v. Franz SCHULTHEIS und Stephan EGGER, Berlin: Suhrkamp 2011. S. 86ff. Im Feld der Kultur- und Literaturwissenschaften wurde der affekttheoretische Zugang zum Phänomen des Charisma in jüngerer Vergangenheit unter anderem in Studien von Jean-Marie Apostolidès, Bernhard Giesen und Eva Horn anschlussfähig gemacht: APOSTOLIDÈS: *Héroïsme et victimisation*. Insbes. S. 45.; GIESEN: *Triumph and Trauma*. Insbes. S. 11.; HORN, Eva (Hrsg.): *Narrating charisma*, Durham: Duke University Press 2011. Insbes. S. 10.

108 WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*. S. 179–180. Eine gute Zusammenfassung von Webers Konzept des Charisma bietet: DOW, Thomas E.: „*An Analysis of Weber's Work on Charisma*", in: *The British Journal of Sociology 29/1* (1978), S. 83–93. Ebenso: BRÄNDLE, Fabian: „*Charisma. Über eine wirkungsmächtige Kraft an der Schnittstelle zwischen Ereignis, Individuum und politischer Kultur*", in: *saeculum 61/1* (2013), S. 17–36.

109 WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*. S. 849.

sind.[110] Die Figur des charismatischen Helden lässt sich demnach nicht hinreichend beschreiben, ohne Aspekten der Figuration Rechnung zu tragen, etwa Praktiken der Verehrung und der Gefolgschaft, aber auch der medialen Produktion von Aura und Glanz.[111]

Neben den affektiven und relationalen Aspekten von Charisma sind auch andere Bedeutungsebenen des Begriffs aufschlussreich für die Erforschung des Heroischen.[112] Der ursprünglich aus dem religiösen Bereich stammende Begriff – wo er bei Paulus die Gnadengabe des Heiligen Geistes, dann allgemeiner Formen göttlicher Begabung und Inspiration bezeichnete – verschiebt sich in der Moderne stärker hin zur Beschreibung sozialer und psychologischer Phänomene und spiegelt damit einen semantischen Wandel wider, der auch die makrostrukturellen Transformationen des Heroischen kennzeichnet. Ist Charisma in Antike und Mittelalter noch integraler Bestandteil des Religiösen, lässt sich mit den Säkularisierungstendenzen der Neuzeit eine zunehmende Entkoppelung der beiden Bereiche feststellen. Selbst wenn moderne oder zeitgenössische Heldenfiguren im Gegensatz etwa zu den Märtyrerhelden des Mittelalters nicht mehr eindeutig im Zeichen des Religiösen stehen, haben sakrale Bedeutungen gleichwohl bis in die Gegenwart Anteil an Figurationen charismatischer Helden. Der sicherlich prominenteste Bereich, in dem diese Formen zeitgenössischer Sakralität kultiviert werden, ist jener des Sports.[113] Verwendet man mit Bernhard Giesen einen breiten religionssoziologischen Sakralitätsbegriff, der auf die gemeinschaftsstiftende Funktion von Ritualen, Kulten und Symbolen verweist, lässt sich aber auch epochenübergreifend sagen, dass Helden als sakrale Figuren Charisma verkörpern: „Heroes embody charisma, they fuse the sacred into the profane world […].“[114]

---

110 Vgl. ELIAS, Norbert: *Über die Begriffe der Figuration und der sozialen Prozesse*, Berlin: Technische Universität Berlin, Institut für Soziologie 1987. Ebenso: ELIAS, Norbert: „*Figuration*“, in: SCHÄFERS, Bernhard und Johannes KOPP (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 73–76.

111 Zur medialen Produktion von Charisma vgl. die Beiträge in: HÄUSERMANN, Jürg (Hrsg.): *Inszeniertes Charisma*, Berlin: De Gruyter 2001.; HORN (Hrsg.): *Narrating charisma*.

112 Vgl. RITTER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. S. 996–999.

113 Vgl. CHARTON, François: *Les dieux du stade : le sportif et son imaginaire*, Paris: Desclée de Brouwer 1998. Insbes. S 107.

114 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 16.

Transgressivität

Ein weiteres strukturelles Merkmal betrifft die ‚Transgressivität' des Helden. Dieses bereits in Lotmans Heldentheorie angelegte Attribut bezeichnet seine Disposition zur Überschreitung von Normen, zum Bruch mit Konventionen und zur Erschließung neuer Handlungsmuster und Werte. Der Held ist als Figur des Außergewöhnlichen prinzipiell in Abgrenzung zum Gewöhnlichen zu sehen. Obwohl er als Identifikationsfigur dient, ist sein Handeln und Sein immer von einer grundlegenden Differenz und Alterität geprägt.[115] Neben qualitativen Differenzierungskriterien stehen dabei häufig auch quantitative – die Exzeptionalität des Helden korreliert mit seinem Seltenheitswert.

Den Akten der Abgrenzung, des Heraustretens und Überschreitens kommt in diesem Zusammenhang prinzipiell große symbolische Bedeutung zu, sind sie doch Zeichen und Beweis des Status als „individu extraordinaire".[116] Bereits Guez de Balzac brachte diesen Gedanken in einem Brief an die Marquise de Rambouillet prägnant auf den Punkt : „Il peut y avoir une âme privilegiée, une personne extraordinaire, un héros ou deux en toute la terre : mais il n'y a pas une multitude de héros : il n'y a pas un peuple de personnes extraordinaires".[117] Die unterschiedlichen Arten, auf die Helden das Maß des Gewöhnlichen transgredieren, könnten dabei freilich kaum mannigfaltiger sein. Sei es, dass sie sich durch ihren besonderen Mut, ihre Entschlossenheit und Stärke abheben, sei es, dass sie durch ungewöhnliche Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft auffallen oder auch durch ihren ausgemachten Willen zu Konflikt, Provokation, Skandal und Umwertung des Überkommenen. Mit Michel Foucault, der im Kontext seiner Deutung von Georges Batailles Œuvre versucht hat, den Begriff der Transgression von seiner einseitig ethisch-moralischen Perspektivierung als „puissance du négatif" zu befreien und seine produktive Funktion als notwendiges Konstituens der Vorstellung einer jeden Grenze und Begrenztheit zu konturieren,[118] soll auch

115 Zur Außergewöhnlichkeit des Helden vgl. auch: MEYER, Silke: „*Helden. Kulturelle Muster des Besonderen*", in: *Praxis Geschichte 24/4* (2011), S. 4–10.

116 SUTCLIFFE, Frank E.: *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris: Nizet 1959. S. 132.

117 BALZAC: *Œuvres diverses (1644)*. S. 74. Seit dem 19. Jahrhundert wurde versucht, Heldentum beispielsweise im Sinne von sozialistischen ‚Helden der Arbeit' zu demokratisieren. Vgl. dazu: PLAVIUS, Heinz: „*Der positive Held im sozialistischen Realismus und der neue Charakter der Arbeit*", in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1-12/11* (1963), S. 933–955.

118 Vgl. FOUCAULT, Michel: „*Préface a la transgression*", in: *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères 19/195-196* (1963), S. 751–769. Insbes. S. 754–756.

hier vermieden werden, Transgression allein unter negativen Vorzeichen zu sehen. Wenngleich der normverletzenden und subversiven Seite des Begriffs auch im Kontext dieser Arbeit eine herausgehobene Stellung zukommt,[119] sollen Formen der Exzellenz und der positiv bewerteten Normtransgression explizit mit in die Analyse aufgenommen werden.

In seinem Buch *Triumph and Trauma* beschreibt Bernhard Giesen den Helden als die triumphale Verkörperung kollektiver Identität. Dabei ist es für ihn paradoxerweise gerade die unvergleichliche Andersartigkeit, die Verortung jenseits der konventionellen „boundaries"[120] die den Helden zur bewunderten projektions- und kohäsionstiftenden Identitätsfigur werden lässt: „[H]eroes represent the extraordinary and charismatic; they do not perform according to the rules, instead they constitute them."[121] Wenngleich Hegels Vorstellung des rechtssetzenden Helden in dieser Formulierung deutlich anklingt und die in Luhmanns Theorie des Heroischen diskutierte „Paradoxie der *Konformität durch Abweichung*"[122] aufgegriffen wird, liegt der Akzent bei Giesen vor allem auf der Transgressivität der heroischen Figur:

> „Like Gods, heroes do the unprecedented and create a new perspective on the world. […] Many attempt to follow their example, but nobody will ever be able to reach it; many travel the path they have broken, but nobody will be able to be the pathbreaker again. The very novelty and uniqueness of the heroic act impedes its repetition."[123]

Auch in den Überlegungen Orrin E. Klapps zur Sozialfiguration des Helden ist der Gedanke einer „deviance from average or conventional conduct" maßgeblich: „Heroes may be defined as personages, real or imaginary, who are admired because they stand out from others by supposed unusual merits or attainments."[124] Helden transgredieren das Maß des Üblichen und können nach Klapp bezüglich ihrer Transgressivität auf einer strukturellen Ebene mit anderen Figuren des Exzeptionellen, namentlich Bösewichten (*villains*) und Narren

---

119 Eine Typologie von Figuren meist politisch gedachter Norm- und Grenzverletztungen, die aber dezidiert „keine heroische oder tragische «Geschichte von unten»" erzählen soll, findet sich in: BRÖCKLING, Ulrich, Eva HORN und Stefan KAUFMANN (Hrsg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin: Kadmos 2002. Hier S. 11.

120 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 3.

121 Ebd. S. 18.

122 LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 95. (Kursiv im Original)

123 GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 19.

124 KLAPP: „*Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*". S. 56–57.

(*fools*), verglichen werden.[125] Die Tatsache, dass die Transgression einer Norm noch keine hinreichende Bedingung ist, um den Status eines Helden zu erwerben, vielmehr stets auch die Möglichkeit der Einordnung als Narr, Bösewicht, Provokateur oder Verbrecher besteht, lässt dabei eine strukturelle Ähnlichkeit der vermeintlich streng entgegengesetzten Konzepte von Heldentum und Antiheldentum erkennen. Ein und dieselbe grenzüberschreitende Figur kann, zumal für dieselben Taten, sowohl als Held wie auch als Antiheld wahrgenommen und damit einmal im positiven Sinne, ein anderes Mal im negativen Sinne als exzeptionell bewertet werden.[126] Beiden Figurengruppen, Helden und Antihelden, steht eine weitere Gruppe von ‚Nicht-Helden' gegenüber, von Figuren, die in jeglicher Hinsicht dem Durchschnitt entsprechen, deshalb nicht weiter auffallen und – wie Michel Foucault es in seiner Arbeit zum Konzept des infamen Menschen ausdrückt – „dazu bestimmt sind, ohne Spur vorüberzugehen".[127]

Helden, so lässt sich zusammenfassen, können nicht nur über ihre Exemplarität charakterisiert werden, sondern auch über die Art und Weise, wie sie soziale Ordnungen in Frage stellen. Das normverletzende Verhalten des Helden wird von der Öffentlichkeit dabei nicht selten als Provokation, Eklat oder Skandal wahrgenommen. Begreift man einen Skandal mit Andreas Gelz als eine Repräsentationsform, die „auf die Produktion von Bedeutungspluralität und Ambivalenz [zielt], als Konflikt der Interpretationen, der sich auf die Legitimität, die At-

125 Auch Karlheinz Bohrer betont mit Blick auf ganz unterschiedliche moderne Figuren des Heroischen wie den Dandy, den Existentialisten und den Westerner, dass sich diese in der „Kühnheit, die konformistische oder konventionelle oder normative Gewohnheit überbietet", ähneln. BOHRER: *„Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western*". S. 953.

126 Auf diesen Umstand scheint bereits der Moralist La Rochefoucauld anzuspielen, wenn er in einer seiner aphoristischen Maximen schreibt: „Il y a des héros en mal comme en bien." LA ROCHEFOUCAULD: *Œuvres complètes*. S. 427.

127 FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 15. Foucaults Überlegungen zum ‚infamen Menschen' basieren dabei auf der sozialgeschichtlichen Beobachtung, dass dem Glanz von Eliten oder einzelnen mächtigen Individuen prinzipiell die strukturelle Glanzlosigkeit anderer Gesellschaftsteile gegenübersteht: „[L]a lumière – ce fameux éblouissement du pouvoir – n'est pas quelque chose qui pétrifie, solidifie, immobilise le corps social tout entier, et par conséquent le maintient dans l'ordre, mais est, en fait, une lumière qui partage, qui éclaire d'un côté, mais laisse dans l'ombre, ou rejette dans la nuit, une autre partie du corps social." FOUCAULT, Michel: *„Il faut défendre la société" - Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris: Seuil 1997. S. 61.

tribution und Transgression von Normen bezieht“,[128] steht der kultur- und literaturwissenschaftlichen Analyse ein Begriff zur Verfügung, der helfen kann, eine wesentliche Dimension der Erscheinungs-, Wirkungs- und Rezeptionsform des Heroischen konzeptionell zu fassen. Zwar können sich Helden auch affirmativ und stabilisierend zu den Normen verhalten, an denen sie gemessen werden, häufiger ist jedoch ein Bruch mit normativen Mustern zu beobachten, mit dem die für Skandale typischen Schwierigkeiten der Deutung und Bewertung einhergehen.

128 GELZ, Andreas, Dietmar HÜSER und Sabine RUSS-SATTAR: „*Skandal als Forschungsfeld – Ansätze, Konjunkturen, Leerstellen*“, *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1–20. Hier S. 18.

2. DIE ÄSTHETIK DES HELDEN

Unabhängig davon, dass individuelles Heldentum etwa in Form von außergewöhnlich mutigen Taten historische Realität besitzen kann, muss festgestellt werden, dass Helden immer medial konstruierte Figuren sind. Viele Heldenfiguren haben rein fiktiven Charakter und selbst Helden ‚aus Fleisch und Blut' sind darauf angewiesen, dass von ihren Taten berichtet wird. Der „ästhetische Konstruktionscharakter […], der von der Antike an das Heroische prägt", wurde von Nikolas Immer und Mareen van Marwyck deshalb auch völlig zu Recht in den Fokus der neueren Forschung gerückt.[1]

Blickt man auf die mannigfaltigen ästhetischen Artikulationen des Heroischen, auf die Formen der textuellen, szenischen, bildlichen, plastischen, musikalischen, kinematografischen oder medial hybriden Darstellungen, lässt sich eine Vielzahl an Techniken unterscheiden, die insgesamt als Heroisierungen bezeichnet werden können. Heroisierungen erfordern eine doppelte Konstruktionsleistung: Neben den produzierenden Akteuren, wie etwa Dichtern, Malern oder Journalisten, sind immer auch Publika beteiligt, die eine bestimmte Figur, sofern die Strategie Erfolg hat, als einen Helden wahrnehmen und verehren.[2] Durch welche heroischen Taten eine Person sich auch ausgezeichnet haben mag, als Held gilt sie erst, wenn Medien und Künste von ihren außergewöhnlichen Leistungen berichten und sie von einem Publikum als solche erkannt und anerkannt wird. „[S]'il n'y a d'héroïsme que dans l'action", schreibt Maurice Blanchot in Hinblick auf die Notwendigkeit der medialen Repräsentation von Helden des-

---

1 IMMER/MARWYCK: „*Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen*". S. 12. Für Immer und van Marwyck besitzt der Begriff des ‚Ästhetischen Heroismus' dabei eine doppelte Valenz. Er steht für sie zum einen für den allgemeinen medialen Konstruktionscharakter des Heroischen, bezeichnet zum anderen aber auch einen spezifischen Wesenszug des Heroismus in der bürgerlichen Moderne, wo eine „zunehmende Verlagerung des Heroischen aus der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit in ästhetische Erfahrungsräume" festzustellen sei. Der Aspekt der „[m]edial-kommunikative[n] Konstituierung" des Heroischen steht ferner auch im Zentrum der Forschungstätigkeiten des SFB 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen". Vgl. dazu: HOFF u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*". Insbes. S. 11.

2 Zum Interferenzverhältnis von Held und Publikum vgl. die Beiträge in: ASCH, Ronald G. und Michael BUTTER (Hrsg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*, Würzburg: Ergon 2016.

halb treffend, „il n'y a de héros que dans et par la parole."[3] Und Nobert Voorwinden, der in einem grundlegenden Aufsatz über die Bedingungen von Heroisierung im Bereich der Heldensage ebenfalls die Bedeutung von Medialisierung und Rezeption betont, zieht ein ähnliches Fazit: „Sind manche Helden nur deswegen zu Helden der Heldensage geworden", so resümiert er in Form einer rhetorischen Frage, „weil ein Dichter sie durch sein Lied unsterblich gemacht hat, während andere, deren Taten nicht so eindrucksvoll besungen wurden, der Vergessenheit anheimfielen?"[4] Obwohl Heroisierungen, gerade auch wegen ihrer enormen kulturgeschichtlichen Persistenz, die in der vermeintlich „postheroischen" Gegenwart mitnichten an ihr Ende geraten ist,[5] einem ständigen Wandel ausgesetzt sind und deshalb in einer unüberschaubaren Vielfalt an Formen existieren, gibt es durchaus auch etablierte Topoi, Ikonographien und Codes des Heroischen, die immer wieder aufgegriffen werden.

Neben der einfachen Bezeichnung einer Figur als ‚Held', ‚hero', ‚héros', ‚héroe', ‚eroe' usw., die ganz im Bereich des Sprachlichen operiert, zählt zu den häufigen Strategien der Heroisierung beispielsweise das Einordnen in eine heroische Reihe oder Genealogie. Indem man die betreffende Figur mit bereits etablierten Helden des kulturellen Gedächtnisspeichers vergleicht, werden heroische Eigenschaften übertragen.[6] Die Malerei kennt dabei Verfahren wie die bildliche Amalgamierung von Modell und historischer oder mythologischer Figur, die Numismatik arbeitet mit Techniken der Überblendung herrscherlicher, diviner und heroischer Attribute, die Literatur kann auf rhetorische Figuren wie Reihungen, Allegorien, Symbole, Metaphern und Vergleiche zurückgreifen. Letztgenanntes Mittel wendet beispielsweise Jean Racine an, wenn er in der *épître au Roi* zu seiner Tragödie *Alexandre le Grand* (1666) auf eine für die Zeit und die Textsorte paradigmatische Weise den Adressaten des Widmungsbriefes, Ludwig XIV., mit Alexander dem Großen vergleicht und ihm prophezeit, dass er

---

3 BLANCHOT: „*Le Héros*". S. 93.

4 VOORWINDEN, Norbert: „*Wie wird man Held? Zur Rolle von Dichter und öffentlicher Meinung bei der Zuerkennung des Heldenstatus*", in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldenzeiten - Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage?*, Wien: Fassbaender 2007, S. 177–194. Hier S. 194.

5 Zur These der „postheroischen" Gegenwartskultur vgl. MÜNKLER: „*Heroische und postheroische Gesellschaften*".

6 Bezogen auf das Medium des Bildnisses werden Formen dieser *imitatio heroica* theoretisch fundiert und an einzelnen Fallstudien exemplifiziert und diskutiert in: HOFF, Ralf von den u. a. (Hrsg.): *Imitatio heroica - Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg: Ergon 2015.

sich zusätzlich zum Ruhm des gerechten Herrschers bald auch den Ruhm des heroischen Eroberers verdient haben werde:

„Il faut auparavant m'essayer encore sur quelques autres Héros de l'Antiquité : Et je prévois qu'à mesure que je prendrai de nouvelles forces, V. M. se couvrira Elle-même d'une gloire toute nouvelle ; que nous la reverrons peut-être, à la tête d'une Armée, achever la Comparaison qu'on peut faire d'Elle et d'Alexandre, et ajouter le titre de Conquérant à celui du plus sage Roi de la Terre.“[7]

Zusätzlich zur Nennung und zur Einbettung in eine heroische Genealogie seien an dieser Stelle zwei weitere Verfahren genannt: die Hervorhebung der Figur mittels räumlicher Positionierung, Perspektivierung, Beleuchtung oder Farbgebung sowie ihre Repräsentation durch Symbole des Heroischen. Erstgenanntes Verfahren zielt darauf ab, den exzeptionellen Status der heroisierten Figur auch sprachlich-medial auszudrücken und findet, oft im Verbund mit anderen Heroisierungsverfahren, medienübergreifend Anwendung. Besonders häufig werden die Figuren dabei durch ihre außergewöhnliche Größe gekennzeichnet, so etwa bei Reiterstandbildern und anderen monumentalen Statuen wie Michelangelos *David* oder Heldendenkmälern der ehemaligen Sowjetunion,[8] aber auch bei den im Comic und im populären Film allgegenwärtigen Superhelden-Figuren.[9] Die Darstellung von Heldenfiguren mittels spezifischer Symbole ist dagegen besonders in den bildenden Künsten weit verbreitet, wo der Heldenstatus traditionell nicht nur durch die Nähe zum Göttlichen oder die Krönung durch Allegorien wie Ruhm und Fama kommuniziert wird,[10] sondern auch Symbole wie Löwenfell,

---

7 RACINE, Jean: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges FORESTIER, Paris: Gallimard 1999. S. 124.

8 Vgl dazu die Untersuchungen von: HUBERT, Hans: „*Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken*“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 181–218.; OFFTERDINGER, Kristina: „*‚Stadt, die den Tod bezwang‘ - Leningrad als Heldenstadt in der medialen Vermittlung durch Reiseführer*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 107–118.

9 Vgl. NEHRLICH, Nikolas: „*Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden*“, in: IMMER, Niklas und Mareen van MARWYCK (Hrsg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 107–128. Insbes. S. 124.

10 Auf Effekte der auratischen Heroisierung durch die Betonung der Nähe zum Göttlichen geht mit Bezug auf das antike Epos auch René Rapin in seinem Aristoteles-Kommentar ein: „Enfin tout a relation aux dieux & a leurs ministeres justques aux

Keule, Schild, Bogen, Schleuder, Schwert oder Lorbeerkranz verwendet werden, um Figuren zu heroisieren.[11]

Da Helden aber nicht nur durch symbolische Attribute als solche gekennzeichnet werden, sondern darüber hinaus auch selbst Symbolfiguren sind, die bestimmte Ideen repräsentieren, empfiehlt es sich, an dieser Stelle noch etwas ausführlicher auf die Zeichen- und Symboltheorie Hans-Georg Soeffners einzugehen.[12] Symbole stellen für Soeffner eine spezifische Kommunikations- und Repräsentationsform dar, die durch eine ambivalente bis paradoxe semantische Struktur und damit eine große Resistenz gegenüber diskursiv-argumentativer Festlegungen gekennzeichnet ist: „*Symbole sind Kommunikationsmaterialien für Außeralltägliches und Außergewöhnliches*“,[13] sie sind „Statthalter der Unmittelbarkeit von außeralltäglichen Erfahrungen“ bzw. „Repräsentanten des Unmittelbaren“.[14] Dabei artikulieren Symbole Soeffner zufolge aber nicht nur Paradoxien, sie harmonisieren und vereinheitlichen diese auch, was selbst wiederum paradox erscheinen mag, und tragen so maßgeblich dazu bei, Identität herzustellen. Symbole „ziehen das Widersprüchliche zur Einheit, das Ungleichzeitige zum Simultanen, das Nebeneinander zu *einer* Gestalt zusammen.“[15] Diese symbolischen Gestalten, die auch figürlich-anthropomorph gedacht werden können, haben ihren Platz vor allem in der Sphäre des Sakralen – einer Kategorie, die Soeffner in der Tradition Émile Durkheims nicht alleine auf den engeren Bereich von konfessionell geprägter Religiosität, sondern auf einen breiteren Bereich

---

moindres actions, qui sont décrites dans ce Poëme, pour rehausser l'éclat de tout ce qui s'y fait […].“ RAPIN, René: *Réflexions sur la Poetique d'Aristote et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes*, Paris: F. Muguet 1674. S. 144.

11 Insbesondere bezüglich der intermedialen Dimension von Heroisierungen vgl. POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*‚La voilà, cette main, qui se met en chaleur' - Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts La Gloire du Val-de-Grâce*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 49–68.

12 Soeffner hat seine vornehmlich an politischen Figurationen moderner Gesellschaften ausgerichtete Symbol- und Repräsentationstheorie, die insgesamt im breiteren Feld soziologischer Institutionentheorien verortet werden kann, über eine Reihe von Aufsätzen und Sammelbandbeiträgen hinweg entwickelt und diese 2010 in einer Monografie zusammengeführt: SOEFFNER, Hans-Georg: *Symbolische Formung: eine Soziologie des Symbols und des Rituals*, Weilerswist: Velbrück 2010.

13 SOEFFNER: „*Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals*“. S. 164. (Kursiv im Original)

14 Ebd. S. 150.

15 Ebd. S. 163.

von gemeinschaftsstiftenden kulturellen Praktiken anwendet. Übertragen auf den Untersuchungsbereich dieser Arbeit lassen sich Helden damit als ambivalente Kollektivsymbole beschreiben, die Gemeinschaften zur Identitätsbildung dienen.[16]

Ein weiterer theoretischer Leitbegriff, unter dem Heroisierung betrachtet werden soll, ist jener der Repräsentation. Wenngleich Literatur- und Kulturwissenschaftler, Semiotiker, Philosophen und Politologen eine nur schwer zu überblickende Vielzahl unterschiedlicher Repräsentationstheorien entwickelt haben, herrscht in vielen Fällen Einigkeit darüber, Repräsentation als einen Vermittlungsprozess zu beschreiben, der sich als eine triadische Kommunikationsbeziehung zwischen Sender, Referent und Empfänger darstellt. Im Zentrum des sogenannten „Triangle of Representation" stehen als Träger semiotischer Information unterschiedliche Texte, Kunstwerke oder sonstige mediale Artefakte.[17] Im Gegenstandsbereich dieser Arbeit könnte hier auch von einem triadischen Heroisierungsmodell gesprochen werden. Während die klassischen Abbildtheorien in der Nachfolge Platons Repräsentation als einen mimetischen Vorgang fassen, der durch einen ontologischen Verlust gegenüber der Realität des Vorbilds gekennzeichnet ist, haben sich jüngere Repräsentationstheorien im weiteren Kontext von *linguistic turn* und *pictorial turn*, wie zum Beispiel diejenige Louis Marins, stärker von der Betonung der Abbild- und Referenzfunktion gelöst und stattdessen die realitätskonstituierenden Aspekte hervorgehoben, die Repräsentationen innewohnen.[18] Außerdem ist die Performanz im Sinne der rezeptionsbezogenen

---

16 Dass gerade die Darstellung von Licht und Glanz zur „symbolischen Neutralisierung grundlegender Konfliktkonstellationen des menschlichen Denkens" genutzt werden kann, ist ein Gedanke, der sich in einer Studie Kay Kirchmanns findet und auch zur Funktionsbestimmung des Heldenglanzes in Politik, Religion und Kunst herangezogen werden kann. Vgl. KIRCHMANN, Kay: *Licht-Räume - Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit*, Siegen: Hausdruckerei Universität Siegen 2000. Hier S. 13.

17 Vgl. PRENDERGAST, Christopher: *The Triangle of Representation*, New York: Columbia University Press 2000.; MITCHELL, William J. Thomas: „*Representation*", in: LENTRICCHIA, Frank und Thomas MCLAUGHLIN. (Hrsg.): *Critical terms for literary study*, Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 11–23.

18 Louis Marin, der sich in einer Vielzahl von Texten mit dem Thema der Repräsentation auseinandergesetzt hat, hebt in seiner poststrukturalistisch geprägten Semiotik besonders deutlich das realitätskonstruierende Potenzial von bildlichen und textlichen Repräsentationen hervor. Insbesondere in der logischen Theorie Pascals und in der kunst- und literaturpolitischen Praxis Ludwigs XIV. sieht er die Wirklichkeit und Macht nicht nur vermittelnde, sondern überhaupt erst generierende Funktion von Re-

Wirkungsmächtigkeit sowie der Erlebnischarakter von Repräsentationen in den Theorien von Wolfgang Iser respektive Hans Ulricht Gumbrecht vermehrt in den Fokus gerückt worden.[19] So unterschiedlich die Ansätze von Marin, Iser und Gumbrecht bezüglich zentraler Prämissen auch sein mögen, sie alle eint ein der Tendenz nach antisubstanzieller zeichen- und literaturtheoretischer Ansatz. Das semiotische Gebilde, das jede künstlerische Repräsentation darstellt, wird von ihnen als eigenständiger Produzent und Stifter von Bedeutungen verstanden, nicht bloß als ein ontologisch minderwertiger Übermittler und Stellvertreter. Repräsentationen sind in diesem Sinne, wie W.J.T. Mitchell es unter Rückgriff auf eine Formulierung Nelson Goodmans verallgemeinerungsgültig ausdrückt, „‚Weisen der Welt*erzeugung*‘, nicht bloß Spiegelungen der Welt.“[20] Folgt man diesem Ansatz, kann auch die Darstellung einer realen Heldenfigur auf ihre Funktionen und Wirkungen hin befragt werden, ohne automatisch zurückverwiesen zu sein auf ihren biografischen Sitz im Leben. Marin fordert diesbezüglich auch, dass Repräsentation sowohl als eine „Vergegenwärtigung“ im Sinne der Substitution des Abwesenden, als auch als eine „Selbstpräsentation“, d.h. eine Intensivierung des Anwesenden verstanden werden müsse.[21] Die so konzeptualisierte „Repräsentation als Effekt“ bedeutet für ihn: „[D]as Abwesende gegenwärtig machen, als ob das, was wiederkehrte, dasselbe wäre und manchmal sogar besser, intensiver, stärker, als wenn es dasselbe wäre.“[22] Was vor diesem Hintergrund zentrale Bedeutung erlangt, ist der Gedanke der wirkmächtigen Präsenz von Repräsentationen. Die unzähligen Bilder und Texte, die beispielsweise

präsentationen ausgedrückt. Vgl. dazu MARIN, Louis: *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris: Minuit 1975.; MARIN, Louis: *Le portrait du roi*, Paris: Minuit 1981. Eine gute Zusammenfassung von Marins Repräsentationstheorie bietet: CHARTIER, Roger: „*Pouvoirs et limites de la représentation : Sur l'œuvre de Louis Marin*“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales 49/2* (1994), S. 407–418.

19 Vgl. dazu beispielsweise die Ansätze von: ISER, Wolfgang: „*Representation. A Performative Act*“, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989, S. 236–248.; GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik - die Produktion von Präsenz*, übers. v. Joachim SCHULTE, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

20 MITCHELL, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck 2008. S. 13.

21 MARIN, Louis: „*Das Sein des Bildes und seine Wirklichkeit*“, in: BEYER, Vera (Hrsg.): *Das Bild ist der König: Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2005, S. 15–23. S. 18.

22 Ebd. S. 16.

Ludwig XIV. von und über sich anfertigen ließ, so ein zentraler Gedanke Marins, haben die Macht des Königs wirkungsvoller konstituiert, als seine physisch-körperliche Präsenz dies je vermocht hätte, mehr noch: Die politisch wirksame Kraft speist sich gerade nicht aus dem in direkter Anschauung gegebenen, ‚natürlichen' Körper des Königs, sondern aus der stilisisierten Darstellung in Bild, Text und anderen Medien. Die geschichtsprägende Präsenz des Königs, seine Aura und charismatische Kraft, liegt in Repräsentationen begründet, verstanden auch als medial-künstlerische Darstellungen wie dem Balett oder ritualisierten Inszenierungen wie dem berühmten *lever* des Sonnenkönigs.[23] Zugespitzt bedeutet dies für Marin, dass die Fiktionen der Kunst die historischen Fakten schaffen und nicht umgekehrt. Darin liegt für ihn die besondere Kraft der Repräsentationskultur im *Siècle classique*.

Die Konzepte der Repräsentation, der Symbolisierung und der Heroisierung lassen sich damit insgesamt als nützliche Instrumente zur Erforschung des Heroischen im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik verstehen, wie es mit Blick auf das Drama der französischen Klassik im Zentrum dieser Arbeit steht. Dabei soll – was der Forschung zum *Siècle classique* eine neue Perspektive eröffnet – insbesondere eine bestimmte ästhetische Artikulationsform analysiert und interpretiert werden: der Glanz, der den Helden charakteristischerweise als Zeichen seiner Außergewöhnlichkeit umgibt.

2.1 Glanz als transmediales Zeichen des Heroischen

„[L]e héros doit constamment reprendre l'initiative, se faire reconnaitre une fois de plus à partir d'un nouvel acte surprenant, d'une nouvelle apparition souveraine. A tout instant, il faut triompher de l'obscurité et de la durée, renaître à la lumière en la faisant renaître."[24]

Dieser Satz Jean Starobinskis, der im Zuge seiner Untersuchung zur Darstellung und zur gesellschaftlichen Verankerung des Heldentums im Werk von Pierre Corneille fällt, verweist über den literarischen Einzelfall hinaus auf eine Grundkonstante des Heroischen und seiner medialen Vermittlung. Die Vorstellung vom Glanz des Helden, von der Leucht- und Strahlkraft der heroischen Figur, ist so alt wie die vielen Kulturen des Heroischen selbst. In unterschiedlichen Künsten und Medien, so wird in dieser Arbeit erstmalig auf einer breiten Materialbasis gezeigt, wurden und werden Helden als regelrechte Lichtgestalten in Szene

---

23 Vgl. APOSTOLIDÈS, Jean-Marie: *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Minuit 1981.

24 STAROBINSKI, Jean: „*Sur Corneille*", in: *Les Temps Modernes* (1954), S. 713–729. S. 722.

gesetzt. Bereits in der griechischen Antike war die „quality of brightness or radiance“ ein wichtiger Aspekt der heroischen Erscheinungsweise und die faschistischen Mythen der Nationalsozialisten wurden ebenso wie gegenwärtige populärkulturelle Heldennarrative von „Heroen des Lichts“ bevölkert.[25] Achills funkelnde Augen und Waffen sind in diesem Kontext genauso einschlägig wie das glänzende Schwert Rolands oder die lichthafte Erscheinung Parzivals. Verfolgt man den Topos vom Glanz des Helden in der französischen Literatur, zeigt sich, dass der Held systematisch mit Qualitäten wie *éclat*, *splendeur*, *brillance*, *rayonnement*, *clarté* und *lumière* beschrieben wird.[26] Der Glanz wird dabei häufig nicht nur als eine akzidentielle, sondern als eine substantielle Qualität von Heldentat und Heldentum beschrieben. Zwischen der Figur des Helden und der visuellen Repräsentationsform des Glanzes besteht ein Ähnlichkeits- und Äquivalenzverhältnis, das sich an der Schnittstelle von Semantik und Ästhetik als transmedialer Code, als Paradigma der Heroisierung beschreiben lässt: Der Glanz ist Insigne und Erkennungszeichen des Helden, er ist sein weithin sichtbares Indiz, die Emanation und Revelation seiner Außergewöhnlichkeit, seiner Ehre und seines Ruhmes. Als solches kann er, etwa in Form einer Lichtgloriole, die ganze Gestalt der heroischen Figur umspielen oder an einzelnen Körperteilen (Augen, Haare, Haut) sowie an Bestandteilen der Kleidung oder der Ausrüstung

---

25 BRAVO, Jorge: „*Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts*“, in: *Illinois Classical Studies 29* (2004), S. 63–84. S. 66.; ROSENBERG, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München: Hoheneichen 1934. S. 36. Dass auch die gegenwärtige Populärkultur gewissermaßen eine glänzende Spur des Heroischen durchzieht, kann unter anderem an Superhelden-Filmen wie beispielsweise *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), *Iron Man* (Jon Favreau, 2008) und *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013) abgelesen werden, in denen der Glanz zentraler Bestandteil der Darstellung des Helden ist. Im Konzept des ‚Stars‘ als einer Form des massenmedial konstituierten Heldentums des 20. und 21. Jahrhunderts lebt die Vorstellung eines heroischen Glanzes im stellaren Modus ungebrochen weiter. Vgl. dazu überblicksartig: MINOIS, Georges: *Le culte des grands hommes : des héros homériques au star system*, Paris: Audibert 2005.

26 Dem Hyperonym des Leuchtenden ordnet Heiko Wandhoff im lateinisch geprägten Kontext des Mittelalters die Begriffe „*lux, lumen, fulgor, radius, ardor, splendor* oder *claritas*“ bei – Begriffe, die mitunter noch sehr deutlich in den französischen Glanz-Vokabeln des 17. Jahrhunderts zu erkennen sind. Vgl. WANDHOFF, Haiko: „*Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung, Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Bern: Lang 2008, S. 15–36. S. 22.

(Helm, Schwert, Rüstung) hervortreten. Der glänzende Held kann ferner sowohl eigene Quelle als auch Reflex, Spiegelung oder Brechung eines fremden Lichts sein, was wiederum weitreichende Folgen für die politische Ausdeutung der Repräsentation haben kann. Ob als Quell oder Reflex, besonders tritt der Glanz der außergewöhnlichen Heldenfigur im Kontrast zur Glanzlosigkeit, d.h. zur Mattheit, Trübheit oder Dunkelheit gewöhnlicherer Figuren hervor, deren ruhmloses, ‚infames' Leben – wie Michel Foucault es ausdrückt – durch „etwas Graues und Gewöhnliches" geprägt ist.[27] Der Glanz lässt sich vor diesem Hintergrund medienübergreifend als ein visuelles Verfahren der Kontrastierung und der Reliefbildung beschreiben – nur wenn dem Helden weniger glänzende Figuren gegenüberstehen, kann er, um das Beispiel des Theaters herauszugreifen, als Lichtgestalt auf der Bühne effektvoll in Szene gesetzt werden.[28]

Untrennbar verbunden mit der Vorstellung des Glanzes ist prinzipiell jene des Lichts.[29] Dieses wird häufig auf einen göttlichen Ursprung zurückgeführt und kennzeichnet den Helden als Auserwählten und mit einer besonderen Gabe (Charisma) Beschenkten.[30] Karl Kerényi konstatiert dazu im Kontext seiner Untersuchungen der griechichen Mythologie, dass eine „rein menschliche Charakterisierung [des Heros] durchaus möglich [ist]. Es fällt indessen auf ihn ein Glanz, den wir vom Standpunkt der Religionsgeschichte aus […] den Glanz des Göttlichen nennen dürfen."[31] In Worten, die die eingangs zitierte Formulierung Starobinskis aufzunehmen scheinen, deutet auch Maurice Blanchot durch die Charakterisierung des heroischen Glanzes als Offenbarung, als „révélation", eine enge Verbindung des Heroischen und des Sakralen an: „L'héroïsme est révélation, cette brillance merveilleuse de l'acte qui unit l'essence et l'apparence."[32]

---

27 FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 15.

28 Neben dem Lichteindruck spielt beim Phänomen des Glanzes auch der helle Farbeindruck eine wichtige Rolle. Zur Wirkung von verschiedenen Farben und ihrem Einsatz im Bereich des Theaters vgl. HARTWIG, Susanne: „*Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Materialwert und Wirkung der Farbe auf der Bühne*", in: *Forum Modernes Theater 18/1* (2003), S. 3–13.

29 Die genaue Bestimmung der Verhältnisse von Licht, Glanz (und Farbe) war immer wieder Gegenstand differenzierter kunsthistorischer Analysen, so zum Beispiel sehr grundlegend bei SCHÖNE, Wolfgang: *Über das Licht in der Malerei*, Berlin: Mann 1954.

30 Zum Glanz als Zeichen von herrschaftlichem Charisma in der vorhöfischen Epik vgl. KNAPPE, KarlBernhard: *Repräsentation und Herrschaftszeichen: zur Herrscherdarstellung in der vorhöfischen Epik*, München: Arbeo-Gesellschaft 1974. S. 237–238.

31 KERENYI, Karl: *Die Heroen der Griechen*, Zürich: Rhein-Verlag 1958. S. 13.

32 BLANCHOT: „*Le Héros*". S. 93.

Ähnlich wie sich Gott bzw. die Götter in der Vorstellung vieler Religionen als Epiphanien in einem „numinos-luminose[n] Vorgang" manifestieren,[33] treten auch die ursprünglich einmal als Halbgötter imaginierten Helden als glanzvolle Gestalten in Erscheinung. Diese Erscheinungsform soll im Fortgang dieser Arbeit mit einem terminologischen Neologismus als ‚Herophanie' bezeichnet werden.

Ein häufig wiederkehrendes Motiv innerhalb der Repräsentationskultur des Heroischen ist des Weiteren jenes der unmittelbaren Präsenz. Durchaus analog zum allgemeinen physikalischen Verständnis von Licht als notwendiger Grundlage eines visuellen Wahrnehmungsvorgangs, verweist der Glanz der Helden als Präsenz nicht nur auf die Art ihrer Darstellung, sondern auch auf die ihrer Wahrnehmung. Glänzend erscheinen Helden in der Regel nicht für sich selbst, sondern für bestimmte Publika. Als medial inszenierte Figuren, die durch ihr helles Leuchten die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und sich und ihre Taten so sichtbar machen, sind Helden immer auf die Augen eines Betrachters angewiesen. Erst in dessen Blick, der über Wahrnehmung und Anerkennung entscheidet, wird Heldentum als die relationale Größe fassbar, die es seiner interpersonalen und sozialen Natur nach ist. Der Glanz des Helden zeigt damit stets auch einen sozial geprägten Wahrnehmungszusammenhang an, er stellt die Öffentlichkeit des Heroischen her, macht dieses sicht- und kommunizierbar. In René de Ceriziers Panegyrik des Grafen von Harcourt, die 1645 unter dem Titel *Le Héros françois, ou l'Idée du grand capitaine* erschien, wird bezeichnenderweise berichtet, dass sich Harcourt wie vor ihm bereits Alexander der Große gegen einen Angriff bei Nacht entschieden habe, damit seine Heldentaten im Licht des Tages sichtbar werden können:

> „Rien n'empescha cette resolution que le courage du General ; il repartit pour appuyer son sentiment, & servir son inclination ; qu'il n'avoit pas moins de repugnance de desrober une victoire qu'Alexandre ; qui refusa de gagner l'Asie parmy les tenebres : qu'il ne connoisssoit point de plus esclatantes actions, que celles qui se parent des lumieres du Soleil, qui n'ayde pas moins les Genereux qu'il les regarde."[34]

---

33 WANDHOFF: „*Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts*". S. 18. Bezogen auf das Christentum schreibt Rainer Zaiser: „Vor allem in den Büchern der Propheten mehren sich die Beispiele, wo die Erscheinungen Gottes mit Lichtmetaphern beschrieben werden." ZAISER, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur: zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Narr 1995. S. 19.

34 CERIZIERS: *Le Héros françois, ou l'Idée du grand capitaine*. S. 91–92.

Der Glanz stellt jedoch nicht nur die Sichtbarkeit des Helden und seiner Taten her. Gleichzeitig kann er so stark sein, dass er den Betrachter blendet und überwältigt und dadurch daran hindert, den Helden klar und deutlich wahrzunehmen. Der Glanz oder *éclat* des Helden ist damit, wie Andreas Gelz schreibt,

„Ausdruck einer paradoxen Kommunikation, die zugleich kommunikative Anschlussfähigkeit sicherstellt wie den Abbruch von Kommunikation aufführt, eine Paradoxie, die für die Dynamik von Heroisierungsprozessen und damit die Faszination der Heldenfigur bis in unsere Gegenwart verantwortlich zu sein scheint."[35]

Im Sinne Hans Blumenbergs, der die Lichtmetaphorik in der westlichen Geistesgeschichte untersucht hat, kann der Glanz des Helden in diesem Zusammenhang als eine ‚absolute Metapher' beschrieben werden, die – so Gernot und Hartmut Böhme – „unausweichlich, nicht ins Begriffliche überführbar, für mindestens eine Kultur universell, selbstreferentiell und auf nichts verweisend als auf sich selbst" ist.[36] Dem Pol der Sichtbarkeit, der Erkenntnismöglichkeit und Effabilität des Heroischen steht damit ein Pol des Unsichtbaren und Inkommensurablen gegenüber, der nicht selten an Vorstellungen von Transzendenz und Numinosität grenzt. Als *Mysterium tremendum* und als *Fascinosum*, so lässt sich in Anlehnung an Rudolf Ottos Begriff des Numinosen sagen,[37] hat der Held eine besondere Wirkung auf den Betrachter. Indem der Glanz gleichermaßen erhellen und blenden, anziehen und ängstigen kann, stellt er sowohl auf kognitiver als auch auf emotionaler Ebene einen Modus von Repräsentation und Kommunikation dar, der auf die Paradoxien zurückverweist, die das Heroische selbst konstituieren.

---

35 GELZ: „*‚L'éclat du héros' - Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot)*". Hier S. 222.

36 BÖHME, Gernot und Hartmut BÖHME: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 2004. S. 148. Gernot und Hartmut Böhme räumen dem Licht als fünftem Element einen wichtigen Platz in ihrer Kulturgeschichte der Elemente ein und greifen Blumenbergs Theorie auf, um den metaphysischen und symbolischen Charakter des kulturellen Umgangs mit Licht zu unterstreichen. Siehe auch: Blumenberg, Hans: „*Licht als Metapher der Wahrheit*", in: Haverkamp, Anselm (Hrsg.): *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 139–171.

37 OTTO, Rudolf: *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier 1917. Insbes. S. 13–51.

Auf der Ebene der sprachlich-medialen Repräsentation von Heldentum spielt der Glanz als Präsenz auch insofern eine entscheidende Rolle, als er in unterschiedlichen Techniken der Erzeugung von Präsenzeffekten seinen Ausdruck findet.[38] Wie Hans-Georg Soeffner in Bezug auf die Moseslegende zeigt, wird in dem Text insbesondere über visuelle Zeichen wie den Glanz eine „symbolische Präsenz" des Göttlich-Sakralen kommuniziert.[39] In einer an die Überlegungen Marins erinnernden Formulierung heißt es über die Präsenzzeichen weiter, dass sie „nicht lediglich Zeichen für etwas [setzen] – sie sind selbst die Realität oder ein Teil jener Realität, die sich in ihnen ausdrückt".[40] Der strahlende Glanz oder das blendende Licht können somit als Indizes von der Präsenz des Göttlichen, oder – übertragen auf den Gegenstandsbereich dieser Arbeit – des Heroischen zeugen. Da die Präsenzzeichen des Heroischen nicht nur in literarischen Texten, sondern in allen sprachlich-visuellen Medien generiert und kommuniziert werden können, muss der Glanz prinzipiell als transmediales Zeichen des Heroischen beschrieben werden.

Bislang wurde der Glanz im Sinne einer Paradigmatik als Zeichen beschrieben, das den exzeptionellen Status des Helden transmedial artikuliert. Der Glanz kann aber mit Andreas Gelz nicht nur als eine Artikulationsform, sondern auch als eine Reflexionsform des Heroischen verstanden werden und damit als eine analytische Kategorie, die Auskunft über wesentliche Aspekte seiner Formen und Funktionen zu geben vermag.[41] Zweierlei spielt hier eine entscheidende Rolle: die relationale Verfasstheit von Heldentum und die Frage nach seiner Authentizität. Der Glanz zeugt von „Verhältnissen wechselseitiger Bespiegelung

---

38 Bereits Starobinski spricht vom heroischen „*effet de présence*" und auch Louis Marin widmet diesem Phänomen, wie gezeigt wurde, wesentliche Überlegungen seiner Repräsentationstheorie. STAROBINSKI: „*Sur Corneille*". S. 714. (Kursiv im Original)

39 Bei seiner Interpretation der Legende zeigt Soeffner, wie der Text sein inkommensurables göttliches Zentrum mit „einer Hülle von ‹indexikalischen› Symbolen" umgibt, um auf diese Weise eine „kommunikative Vermittlung zwischen dem sinnlich wahrnehmbaren Präsenten und dem durch es *Re*präsentierten, ‹an-sich› Unsagbaren, absolut Präsenten" zu bewerkstelligen. Vgl. SOEFFNER, Hans-Georg: „*Symbolische Präsenz: unmittelbare Vermittlung - zur Wirkung von Symbolen*", in: RAAB, Jürgen (Hrsg.): *Phänomenologie und Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 53–64. Hier S. 55 und S. 57.

40 SOEFFNER: *Symbolische Formung*. S. 17.

41 Vgl. GELZ: *Der Glanz des Helden.* Insbes. S. 100.

des Helden und der Gesellschaft“[42] und macht damit deutlich, dass Helden und ihre Publika in reziproker Abhängigkeit zueinander stehen. Gesellschaften bzw. soziale Gruppen brauchen Helden, die für ihre Ideale einstehen, und Helden brauchen ihrerseits Gemeinschaften, von denen sie wahrgenommen, repräsentiert und verehrt werden. Nur wenn Künstler, Medienschaffende und andere Heroisierungsspezialisten aktiv werden, können Helden in dem Glanz erstrahlen, der sie weithin wahrnehmbar macht. Unter diesem Vorzeichen erscheint der Glanz nicht als ein mit eigener Kraft erworbener, sondern eher als ein verliehener und geborgter Glanz,[43] als eine mediale Konstruktion, deren Präsenz nicht voraussetzungslos ist. Damit verbunden sind Fragen nach der tatsächlichen Macht der als autonom inszenierten Heldenfiguren. Versteht man die unterschiedlichen Bespiegelungsverhältnisse als Ausdruck einer politischen Grammatik, gewährt diese beispielsweise Einblick in die Hierarchien und Abhängigkeiten des Heroischen.

Was die Situation in Frankreich betrifft, wird im Kontext von Neostoizismus, Moralistik und Frühaufklärung vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Kritik an bestimmten Vorstellungen und Repräsentationsformen von Heldentum laut, wobei der Glanz, und damit oft auch das Heldentum selbst, als reines Oberflächenphänomen, als trügerischer Schein, als Maske und Dekorum desavouiert wird. Während ein Autor wie Antoine de Courtin in seinem Traktat über den Ehrenpunkt die Korrelation vom Sein und vom Erscheinen der heroischen Ehre weiterhin betont,[44] drückt sich beispielsweise im Werk von Blaise Pascal eine profunde Skepsis gegenüber äußeren, sichtbaren Zeichen von vermeintlicher Größe aus. So formuliert er in den *Pensées* eine regelrechte The-

---

42 GELZ, Andreas u. a.: „*Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne*“, in: *helden.-heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 135–149. Hier S. 136.

43 Eine moralphilosophische Blaupause für diese Art der Binnendifferenzierung findet sich in Senecas 21. Brief an Lucilius. In diesem Brief, in dem „[ä]ußerer Glanz und innerer Wert gegeneinander abgewogen“ werden, führt Seneca einen Unterschied zwischen „blendendem Glanz und Licht“ ein: „[D]as letztere hat seinen bestimmten, ihm eigens zukommenden Ursprung, während des anderen Helligkeit nur eine geborgte ist.“ SENECA, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften. Briefe an Lucilius*, hrsg. v. Otto APELT, Leipzig: Meiner 1924. S. 73.

44 Im *Traité du point d'honneur* schreibt er, um nur ein Beispiel zu nennen: „Il faut donc pour former l'honneur que ces deux choses concourent ensemble, j'entends la vertu & l'éclat de la vertu“. COURTIN, Antoine de: *Suite de la civilité françoise, ou Traité du point-d'honneur et des règles pour converser et se conduire sagement avec les incivils et les fâcheux*, Paris: A. Josset 1675. S. 235.

orie des Anti-*éclat* bzw. der Glanzlosigkeit und hebt hervor, dass wahre geistig-spirituelle Größe nicht nach außen, sondern nach innen strahle. Der Glanz des Archimedes könne nicht mit den Augen, sondern nur mit dem Geist erfasst werden: „Archimède sans éclat serait en même vénération. Il n'a pas donné des batailles pour les yeux, mais il a fourni à tous les esprits ses inventions. Ô qu'il a éclaté aux esprits !"[45] Und selbst beim bekanntlich sehr heroismusaffinen Pierre Corneille finden sich im Prolog von *La Toison d'or* (1661), einem Maschinentheaterstück, das aus Anlass des Pyrenäenfriedens von 1659 entstand, kritische Positionen, die Leid und Elend hinter der glänzenden Fassade des Heroischen betonen. Die Allegorie des vom Krieg gezeichneten Frankreichs erhebt klagende Worte gegen das militärische Heldentum und macht der Allegorie des Sieges verständlich, dass Letzterer zu teuer erkauft wird:

„Vos dons sont à chérir, mais leur suite est à craindre.
Pour faire deux Héros ils font cent malheureux,
Et ce dehors brillant, que mon nom reçoit d'eux,
M'éclaire à voir les maux qu'à ma gloire il attache,
Le sang dont il m'épuise, et les nerfs qu'il m'arrache."[46]

Das „dehors brillant", die glänzende Hülle des Heroischen, kann die vielen Übel („maux") nicht vergessen machen, die der militärische Triumph der Helden gekostet hat, im Gegenteil: Der sonst oft überwältigende und blendende Glanz wirkt nun selbst erkenntnisstiftend und richtet die Aufmerksamkeit des Betrachters, hier der Allegorie Frankreichs, auf die destruktiven Aspekte des Heroischen.

Der Gedanke, dass der strahlenden Idealität des Helden häufig eine destruktive Seite entspricht, die von seinem Glanz allenfalls überblendet wird,[47] durchzieht die ganze zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und findet sich schließlich auch in Rousseaus 1751 verfasstem *Discours sur la vertu la plus nécessaire au*

---

45 PASCAL: *Œuvres complètes*. S. 649.

46 CORNEILLE, Pierre: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Georges COUTON, Paris: Gallimard 1987. S. 213.

47 Zur konstruktiv-destruktiven Ambivalenz des Glanzes als Souveränitätszeichen vgl. VOSS: „*Souveränität und Repräsentation*". Das destruktive Potential der „Intensität des leuchtenden Augenblicks" thematisiert Voss bezogen auf Darstellungsformen des Helden in der Moderne ferner in: VOSS, Dietmar: „*Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*", in: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 61/1* (2015), S. 23–45. Hier S. 24.

héros wieder, wo es heißt, dass „[l]e Héros se dédommage des vertus qui lui manquent par l'éclat de celles qu'il possède". Durchaus exemplarisch für den aufklärerischen Blick auf den Helden und seine Repräsentationsform betont Rousseau in Abgrenzung zur Figur des Weisen ferner die Bedeutung von Plötzlichkeit, Bruch und Oberflächlichkeit, die im Begriff des *éclat* angelegt sind, um dem Helden einen Mangel an „solidité" zu attestieren: „Il y a donc plus de solidité dans le caractère du Sage et plus d'éclat dans celui du Héros".[48]

2.2 Der Glanz des Helden als literarischer Topos

Nach diesen theoretischen Überlegungen soll nun die Literaturgeschichte nach Beispielen für den Topos des Heldenglanzes durchsucht werden, der in heroischen Erzählungen seit jeher seinen Platz hat.[49] Zwar kann es bei diesem Schritt nur darum gehen, Einzelfälle herauszugreifen – da es sich um wirkmächtige Texte der literarischen Tradition handelt, können aber gleichzeitig auch Motive, Muster und Strukturen identifiziert werden, die für die Analyse der Dramentexte aus dem *Siècle classique* wichtige Referenzgrößen darstellen.[50]

Schon in Homers *Ilias*, dem wohl einflussreichsten Heldenepos des westlichen Kulturkreises, ist das Motiv des Heldenglanzes präsent. Die ganze Schar

---

48 ROUSSEAU: *Œuvres complètes*. S. 1262–1263.

49 Gleichwohl ist es kein notwendiges Charakteristikum. In Vergils *Aeneis*, in Hartmann von Aues *Iwein* und *Erec* sowie im *Alexanderroman* des Pfaffen Lambrecht spielt der Glanz beispielsweise nur eine untergeordnete Rolle. Das allmähliche Verschwinden des Heldenglanzes aus dem literarischen Kanon ab dem 18. Jahrhundert ist dagegen – was auch Michel Foucaults Arbeit zum ‚infamen Menschen' nahelegt – nicht durch eine Entkopplung von Heldentum und Glanz, sondern durch die allgemeine Abkehr von überhöhten Heldengestalten und die Aufwertung des Anti- und Unheroischen zu erklären: „Sobald man ein Zwangsdispositiv zum Sagen des Niedrigsten, des Unsäglichen, des gänzlich Unrühmlichen, des „Intimen", des „Infamen" also installiert, formiert sich ein neuer Imperativ, der die immanente Ethik des literarischen Diskurses des Abendlandes bilden sollte: seine zeremoniellen Funktionen sollten sich allmählich verwischen; er sollte nicht mehr die Aufgabe haben, den überhellen Glanz der Gestalt, der Gnade, des Heldentums, der Mächtigkeit sinnlich zu manifestieren; sondern hinzugehen und zu suchen, was am schwierigsten wahrzunehmen ist, was am tiefsten verborgen ist, was am unbequemsten zu sagen und zu zeigen ist, schließlich was am meisten untersagt und anstößig ist." FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 45–46.

50 Der besseren Verständlichkeit halber werden alle folgenden Textstellen, die nicht Teil der französischen Literatur sind, in deutschen Übersetzungen angegeben.

der vor Troja kämpfenden Heroen ist in glänzende Rüstungen gekleidet, so auch die beiden edelsten und tüchtigsten Krieger der verfeindeten Lager, Hektor und Achill. Was den Trojaner Hektor angeht, schildert Homer bereits in einer frühen häuslichen Szene seinen militärischen Glanz und die angsteinflößende Wirkung, die von ihm ausgeht. Bevor er in die Schlacht zieht, greift „der glänzende Held […] nach dem Kinde“, wobei er dieses durch den Anblick seiner Rüstung erschreckt. Amüsiert „nahm vom Haupte den Helm der strahlende Hektor, setzte den schimmernden hin auf den Boden sogleich […].“[51] Beim anschließenden Kampf um die Mauern, die das Lager der Danaer umgeben, „sprang der strahlende Hektor / Finsteren Blickes hinein, wie die schwebende Nacht, in des Erzes schrecklichen Glanz den Körper gehüllt“. Der metallene Glanz seiner Rüstung und seiner Waffen schreckt indes nicht nur seinen jungen Sohn und die Griechen, er dient seinen Gefährten außerdem zur Orientierung im Kampf:

„So dort drängten sich Troer in Ordnungen, andre nach andern,
Schimmernd im ehernen Glanz, und folgeten ihren Gebietern.
Hektor strahlte voran, dem mordenden Ares vergleichbar.“[52]

Als mindestens ebenbürtigen Kontrahenten Hektors umgibt auch Achill ein weithin sichtbarer Glanz.[53] Da Athene ihn mit einem strahlenden Nimbus schmückt, braucht der Held gar keine Waffen, um die Trojaner im achtzehnten Gesang von Patrokolos’ Leichnam zu vertreiben:

„Aber Achilleus erhob sich, der Götterliebling; Athene
Warf um die mächtigen Schultern die Aigis, die quastengeschmückte,
Dann umkränzte sein Haupt mit goldener Wolke die hehre
Göttin und ließ ihm ein weit erglänzendes Feuer entsprühen.
So wie ein Rauch von der Stadt sich erhebt und wirbelt zum Äther,
Fern von dem Eiland her, das feindliche Männer umkämpfen,

---

51 HOMER: *Ilias und Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich VOSS, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft 1980. S. 120–121.

52 Ebd. S. 255.

53 Der Glanz der Erscheinung des Achill ist eine Vorstellung, die im Anschluss an Homer zum Topos wurde. Noch im *Heroikos*, dem den homerischen Mythos von der Ausnahmeerscheinung des Achill tendenziell relativierenden Dialog des Flavius Philostratus, heißt es zu Beginn des dritten Jahrhunderts beispielsweise: „Als er das Jünglingsalter erreicht hatte, ging von seinem Antlitz ein Glanz aus […].“ Vgl. PHILOSTRATUS, Flavius: *Helden und Heroen, Homer und Caracalla*, hrsg. & übers. v. Andreas BESCHORNER, Bari: Levante 1999. S. 142.

Während die Städter den ganzen Tag aus der eigenen Feste
Dringen zu furchtbarem Kampf; allein mit der sinkenden Sonne
Flammen unzählige Feuerzeichen empor, und es leuchtet
Hoch der steigende Glanz, zur Sicht den benachbarten Völkern,
Ob sie vielleicht mit den Schiffen sich nahn, dem Verderben zu wehren:
So erhob von Achilleus' Haupt sich ein Leuchten zum Äther."[54]

Als im darauffolgenden Gesang von erneuten Kampfhandlungen berichtet wird, spielen dann die Waffen Achills eine entscheidende Rolle. Die von Hephaistos eigens für den Heros angefertigte Rüstung, darunter der legendäre Schild, glänzt ähnlich stark wie seine wutentbrannten Augen:

„Glanz erhellte den Himmel, und rundum lachte die Erde
Unter den Blitzen des Erzes; der Boden vom Schreiten der Männer
Donnerte; mitten darunter sich wappnend der edle Achilleus,
Dessen Zähnen ein Knirschen entfuhr; wie loderndes Feuer
Brannten die Augen ihm hell; es wühlte tief in der Seele
Unerträglicher Schmerz. So zog er, voll Grimm auf die Troer,
An die Gaben des Gotts, die Hephaistos' Kunst ihm geschmiedet.
[…]
Also stieg von dem schöngeschmiedeten Schild des Achilleus
Auf zum Äther der Glanz. Nun hob er den Helm in die Höhe,
Stülpte den wuchtigen über den Kopf, und gleich einem Sterne,
Strahlte der buschige Helm, von den goldenen Haaren umflattert,
Welche Hephaistos zur Mähne dicht um den Bügel geordnet."[55]

Im altenglischen Heldenepos *Beowulf*, das um 730 entstand und vom Kampf des gleichnamigen Helden mit dem Ungeheuer Grendel berichtet, wird die Sphäre des Guten von der des Bösen auf der bildlichen Ebene von Licht und Dunkelheit abgegrenzt, wobei die Helden um Beowulf sowie der gute Herrscher Hrothgar auf verschiedene Arten als strahlende Figuren beschrieben werden: Immer wieder wird der Glanz ihrer Rüstungen betont[56] und die Strahlkraft des Herrschers

---

54 HOMER: *Ilias und Odyssee*. S. 346–347.

55 Ebd. S. 369–370.

56 „Die Eberfiguren der Helme leuchteten / Über dem Wangenschutz, gewirkt aus Gold, / Funkelnd und feuergehärtet."; „Beowulf sprach – die Brünne glänzte an ihm, / Das Waffenhemd gewirkt durch wundervolle / Schmiedekunst"; „Da sah vom Wall des

hervorgehoben.[57] Besonders eindrucksvoll wird aber bezüglich der Ästhetik des Glanzes die Szene geschildert, in der Beowulf Grendels Mutter besiegt und ein sonnengleiches Licht den Saal als Zeichen des Triumphes erhellt:

„Das Schwert durchdrang
Den zum Sterben bestimmten Körper. Sie stürzte zu
Boden.
Blutbefleckt war das Schwert. Beowulf freute sich über
die Tat.
Es leuchtete der Lichtschein, grelles Licht erstrahlte
Im Saal,
Als ob vom Himmel hell die Sonne schiene,
Die Himmelskerze.“[58]

Generell taucht das Motiv des Heldenglanzes in den mittelalterlichen Epen besonders häufig auf, so etwa in der altfranzösischen *Chanson de Roland* (um 1100), im altspanischen Heldenlied *Cantar de Mĭo Cid* (um 1140), im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* (um 1200) und in Wolfram von Eschenbachs Versroman *Parzival* (um 1210).[59]

Strandes aus der Wächter der Dänen, […] leuchtende Schilde“ UNBEKANNTER AUTOR: *Beowulf*, hrsg. v. Martin LEHNERT, Stuttgart: Reclam 2004. SS. 41, 46, 38.

57 „Sein lichter Glanz leuchtet über viele Landesgebiete.“ Ebd. S. 41.

58 Ebd. S. 101.

59 Mareike Klein widmet dem Thema des Glanzes im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad (entstanden um 1170) eine eingängige Betrachtung in ihrer jüngst erschienenen Studie über die Farbsymbolik in Heldenepen des deutschen Mittelalters. Sie verhandelt Glanz allgemein als „Signum höfischer Repräsentation“ und führt bezüglich der Symbolik der Farbe Gold resümierend aus, dass es „in der Inszenierung der Roland-Figur seinen christlich-heroischen Heldenstatus aus[weist]“. Vgl. KLEIN, Mareike: *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2014. S. 87. Wolfgang Haubrichs weist bei germanischen Autoren des 13. Jahrhunderts eine hohe Frequenz von „Glanzwörtern“ nach und schreibt dem „Glänzen der Rüstungen, Waffen, Ritter, Helden und der Burgen“ eine distinktive Funktion im Kontext höfischer Elitenkulturen zu. Vgl. HAUBRICHS, Wolfgang: „*Glanz und Glast: vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit*“, in: BAUSCHKE-HARTUNG, Ricarda (Hrsg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2011, S. 47–64. Insbes. S. 56–60.

In der *Chanson de Roland*, die vom Kampf Karls des Großen und seiner *douze pairs* gegen die heidnischen Sarazenen handelt, treten zahlreiche heroische Kriegerfiguren auf. Neben Roland und seinem Gefährten Olivier, den zentralen Helden des Epos, haben der König, die anderen Paladine und auch einige der feindlichen Fürsten Anteil an der außergewöhnlichen Sphäre des Heroischen. Die Porträts der Helden sind dabei oftmals nach einem ähnlichen Muster angelegt: ein schnelles Pferd, wertvolle Waffen, ein edler Wuchs und ein strahlendes Antlitz heben den Helden von der großen Menge anderer Figuren ab. Von Roland heißt es beispielsweise, dass sein Gesicht „cler e riant“, „strahlend und heiter“ sei:

„As porz d'Espaigne en est passet Rollant
Sur Veillantif, sun bun cheval curant.
Portet ses armes, mult li sunt avenanz,
Mais sun espiet vait li bers palmeiant,
Cuntre le ciel vait la mure turnant,
Laciet en su[m] un gunfanun tut blanc;
Les renges li batent josqu'as mains.
Cors ad mult gent, le vis cler e riant.“[60]

Karls Antlitz ist „[c]ler […] e de bon cuntenant“, „strahlend und voller Zuversicht“:

„Muntet li reis en sun cheval curant;
L'estreu li tindrent Neimes e Jocerans;
Prent sun escut e sun espiet trenchant.
Gent ad le cors, gaillart e bon seant,
Cler le visage e de bon cuntenant.“[61]

---

60 „Zu den Engpässen Spaniens ist Roland geritten / Auf Veillantif, seinem guten und schnellen Pferd. / Er trägt seine Waffen; sie stehen ihm sehr gut. / Der edle Krieger schwenkt seinen Speer / Und richtet die Spitze zum Himmel. / An ihr ist ein schneeweißes Banner befestigt; / Das Wehrgehänge schlug ihm auf die Hände. / Sein Körper ist sehr wohlgestaltet, sein Gesicht strahlend und heiter.“ UNBEKANNTER AUTOR: *Das altfranzösische Rolandslied*, hrsg. v. STEINSIECK, Wolf und Egbert KAISER, Stuttgart: Reclam 1999. S. 92–93.

61 Der König steigt auf sein schnelles Pferd, / Naimes und Jozeran hielten ihm den Steigbügel; / Er nimmt seinen Schild und seinen scharfen Speer. / Sein Körper ist edel, kräftig und wohlgestaltet, / Sein Antlitz strahlend und voller Zuversicht. Ebd. S.

Wie in den stilprägenden Heldenepen der antiken Tradition, namentlich Homers *Ilias* und Vergils *Aeneis*, sind auch die Helden der Karlsepik am Glanz ihrer Waffen zu erkennen. „Clers fut li jurz e bels fut li soleilz: / N'unt guarnement que tut ne reflambeit“,[62] heißt es zur Charakterisierung der ersten großen Schlacht zwischen Franken und Sarazenen. Oliviers Schwert ‚Hauteclaire‘ trägt den Glanz darüber hinaus bereits im Namen und auch Rolands Schwert ‚Durendal‘ leuchtet hell: „E! Durendal, cum es bel, e clere, e blanche! / Cuntre soleill si luises e reflambes!“,[63] ruft der Held klagend aus, als er seine mit heiligen Reliquien verzierte Waffe im Angesicht des nahenden Todes vergeblich zu zerstören versucht. Wie der Ruhm ist die Waffe des Helden unzerstörbar und, so lässt sich die Szene interpretieren, erinnert auch dann noch an den Glanz des Helden, wenn dieser selbst bereits gefallen ist.[64]

Der Cid ist als Ausnahmefigur „in guter Stund geboren / und von Sternen auserwählt“,[65] sein Leben eine Reihe glänzender Siege. Am Königshof erscheint der siegreiche Held nicht nur mit einem Schwert, dessen „Griff und Kreuz aus purem Golde“[66] bestehen, auch der Rest seiner Kleidung zeugt von außergewöhnlicher Kraft und Macht, wobei der dominierende Farbton des Rotgolds Zeichen höchsten Wertes ist:[67]

238–241. Auch das Antlitz des befeindeten Emir von Balaguer ist überdies „fier e cler“, „stolz und klar“. Ebd. S. 72–73.

62 „Hell war der Tag und schön schien die Sonne; / Es gab keine Rüstung, die nicht über und über gefunkelt hätte“ Ebd. S. 80–81.

63 „Ach Durendal, wie schön bist du, wie hell und glänzend. / Wie leuchtest und blitzt du in der Sonne!“ Ebd. S. 180–181.

64 Hans Robert Jauss zufolge befriedigen epische Helden wie Roland „das Bedürfnis der kollektiven Erinnerung nach Verherrlichung der geschichtlichen, die Alltagswirklichkeit überhöhenden Tat“ – eine wichtige gesellschaftliche Funktion, die sie das gesamte Mittelalter hindurch kulturell präsent hielt. Vgl. JAUSS, Hans Robert: „*Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden*“, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Fink 1977, S. 212–258. Hier S. 236.

65 UNBEKANNTER AUTOR: *Der Cid*, hrsg. v. Alfred THIERSBACH, übers. v. Fred EGGARTER, Stuttgart: Reclam 1985. S. 20.

66 Ebd. S. 165.

67 Mareike Klein stellt in Bezug auf die mittelalterliche Epik heraus, dass „das rote Gold als die schönste und wertvollste Goldart anzusehen sei.“ Vgl. KLEIN: *Die Farben der Herrschaft*. S. 37.

„Dem zu guter Stund Gebornen,
nichts fehlt ihm. Aus feinstem Tuche
sind die Hosen, über ihnen
feine Stiefel schönster Arbeit,
und das Hemd aus bestem Leinen,
weiß und rein so wie die Sonne.
Alle Schnallen, die aus Silber
Und aus Gold die Ärmel schließen.
Das Gewand aus Gold und Seide,
über ihm hochrot der Mantel
mit den Spangen auch aus Golde.
Rot und Gold, das sind die Farben,
die der Cid von jeher liebte.“[68]

Der germanische Held Siegfried erscheint mit seiner Ritterschar in ähnlicher Aufmachung an Gunthers Königshof in Worms:

„All ihr Gewand
War von rotem Golde; geziert ihr Reitzeug war.
Die Rosse gingen in Ordnung in des Herren Sigfrids Schar.
Neu waren ihre Schilde, stark sowie breit,
und licht ihre Helme, als mit dem Geleit
Sigfrid zu Hofe ritt in Gunthers Land.
Man schaute an Helden nie so herrliches Gewand.“[69]

Die Waffen, das Zaumzeug und die Gewänder der „so glänzend angetan[en]“[70] Recken lösen Staunen und Bewunderung aus und geben Siegfried zu erkennen. Obwohl sein späterer Mörder Hagen den jungen Helden bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht gesehen hatte, ist er sich ob der prächtigen Erscheinung sicher, es mit diesem zu tun zu haben.

---

68 UNBEKANNTER AUTOR: *Der Cid*. S. 161.

69 UNBEKANNTER AUTOR: *Das Nibelungenlied*, hrsg. v. Bernhard SOWINSKI, übers. v. Felix GENZMER, Stuttgart: Reclam 1992. S. 16

70 Ebd. S. 17.

„Soweit ichs sagen mag,
sah ich auch nimmer Sigfrid bis auf diesen Tag,
so will ich doch glauben, wie es damit auch geht,
daß er es ist, der Recke, der dort so herrlich vor uns steht.“[71]

Der Glanz fungiert hier als Emanation des Heroischen und macht dieses evident. Durch den Glanz können Helden jedoch auch eine sakrale Aura verliehen bekommen. Aufschlussreich für die traditionsreiche Engführung der Sphären des Heroischen und des Sakralen ist dabei unter anderem die Episode, in der der junge Parzival drei vorbeireitende Ritterhelden des Glanzes ihrer Rüstungen wegen fälschlicherweise für Götter hält. Karnanz, der von den drei Helden am reichlichsten geschmückt ist, scheint Parzival „noch mehr als die andern ein Gott, denn solchen Glanz hatte sein Auge noch nie gesehn.“[72]

Anders stellt sich die Situation dagegen in einem der sicherlich modernsten Texte des Mittelalters, Dantes *Divina Commedia*, dar. Hier befinden sich viele Helden der literarischen Tradition, so etwa Achill, ihres falschen bzw. fehlenden Glaubens oder ihrer moralischen Fehler wegen im licht- und glanzlosen Reich der Hölle. Demgegenüber wird zu Beginn des Purgatoriums allerdings die historische Figur Catos als Idealbild römischer Tugendhaftigkeit eingeführt. Unter

---

71 Ebd. S. 18. Für eine umfassendere Analyse der Lichtsymbolik im Nibelungenlied vgl. SCHIEDER, Dietlind: *Farbe und Licht im Nibelungenlied*, Freiburg i.Br.: Univ. Diss. 1962. Der Autor deutet insbesondere das Motiv vom „Glänzen und Strahlen der ritterlichen Waffen“ als Topos heroischer Dichtung. Ebd. S. 53ff.

72 BAUMECKER, Gottfried (Hrsg.): *Parzifal*, Überlingen: Delfinverlag 1950. S. 33. Zu einer umfassenden Analyse der Glanzsymbolik in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* vgl. BRINKER VON DER HEIDE, Claudia: *„lieht, schîn, glast und glanz in Wolframs von Eschenbach Parzival*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung*, Bern: Lang 2008, S. 91–104. Die Figur des Lohengrin, die im Parzival als Sohn des Gralskönigs eine Nebenrolle besitzt, wurde in der Folge selbst zum Gegenstand heroischer Narrative, in denen – wie insbesondere in der Bearbeitung durch Richard Wagner – dem auratischen Glanz beim Erscheinen des Helden in Brabant eine zentrale Rolle zukommt. Im Libretto zur 1850 uraufgeführten Oper heißt es bezüglich des glanzreichen Auftritts des „gottgesandte[n] Mann[s]“ im ersten Aufzug: „Seht! Seht! Welch ein seltsam Wunder! / Wie? Ein Schwan? / Ein Schwan zieht einen Nachen dort heran! / Ein Ritter drin hoch aufgerichtet steht! / Wie glänzt sein Waffenschmuck! Das Aug’ vergeht / vor solchem Glanz! – Seht, näher kommt er schon heran! / An einer goldnen Kette zieht der Schwan!“ WAGNER, Richard: *Lohengrin : romantische Oper in 3 Aufzügen*, hrsg. v. Wilhelm ZENTNER, Stuttgart: Reclam 1989. S. 19.

dem Viergestirn des Südpols, das die vier Kardinaltugenden symbolisiert, tritt der würdevolle Tugendheld im ersten Gesang in einem strahlenden Glanz auf:

„Da sah ich eindam einen Greis erscheinen,
Der wert, mit solcher Ehrfurcht anzuschauen,
Wie jeder Sohn sie seinem Vater schuldet.
Lang war sein Bart, mit weißem Haar durchzogen,
Es glich dem weißen Haare seines Hauptes
Und floß im Doppelstreif zur Brust hernieder.
Die Strahlen jenes heiligen Viergestirnes
Schmückten sein Antlitz so mit ihrem Lichte,
Als ob er in der hellen Sonne stünde.“[73]

Wirft man abschließend noch einen Blick auf Formen des heroisch markierten Glanzes in Renaissance und Früher Neuzeit, werden die bisherigen Beobachtungen bestätigt. In Texten wie Pierre de Ronsards *La Franciade* (1572) und Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1581), wird die Symbolik von Licht und Glanz einmal mehr genutzt, um den außergewöhnlichen Status des Helden visuell zu markieren. Wenngleich der Glanz gerade in Tassos Kreuzzugs-Epos als Zeichen von Ruhm, Rüstung, göttlicher Präsenz, Schönheit und Eitelkeit auf sehr vielfältige Weise semantisiert und den heroischen Figuren des christlichen wie auch des heidnischen Lagers zugesprochen wird, überwiegen doch Darstellungen, die die fränkischen Ritter um ihren Anführer Gottfried von Bouillon, wie am Morgen der entscheidenden Schlacht, als heroische Ausnahmegestalten glorifizieren:

„Der Feldherr zieht daher, und Siegsentzücken
Glänzt, jedem sichtbar, aus dem Aug’ empor.
Ihn scheint die Gunst des Himmels zu beglücken;
Erhabner, größer scheint er denn zuvor.
Man sieht der Würde Strahl sein Antlitz schmücken,
Der Jugend Purpurglanz bricht neu hervor.
In Haltung, Blick und jeglicher Geberde
Erscheint er höher als ein Sohn der Erde.“[74]

---

73 DANTE: *Die göttliche Komödie*, übers. v. Hermann GMELIN, Stuttgart: Reclam 2001. S. 138.

74 TASSO, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. v. Johann Diederich GRIES, Leipzig: Reclam 1872. S. 400.

Pierre de Ronsard, der in seinem Fragment gebliebenen Epos an die literarischen Vorbilder der griechisch-römischen Antike anknüpft und Frankreich einen heroischen Gründungsmythos schaffen möchte, führt mit Francion eine zentrale Heldenfigur ein, die als Sohn des legendären Trojaners Hektor zu Großem bestimmt ist. Bezeichnenderweise findet die Sonderstellung und die außergewöhnliche Begabung des Jünglings bei seiner Ankunft in Gallien zuerst im Bereich des Visuellen ihren Ausdruck. Als der Held mit seinen Gefährten den Palast des Königs Dicée erreicht, lichtet sich die Wolke, in die Venus die Gruppe gehüllt hatte, und gibt die Sicht auf eine glänzende Schar frei, aus der Francion besonders hervorsticht:

„Quand au palais Francion arriva,
Loin de leurs corps l'air espais se creva,
Et leur figure est propre revenuë
Comme astres clairs dévestus d'une nuë.
Ce jour Francus à merveille estoit beau,
Son jeune scorps sembloit un renouveau,
Lequel estend sa robe bien pourprée
Dessus les fleurs d'une gemmeuse prée :
La Grace estoit à l'entour de ses yeux,
De front, de taille, egal aux demy-dieux."[75]

Wenngleich Francions Glanz in erster Linie als Element zur Beschreibung seiner außergewöhnlichen Schönheit dient – immer wieder wird der Held als „luisant de beautez et de grace" qualifiziert[76] –, fehlt auch hier die kriegerische Semantik nicht. Am Morgen des Kampfes mit dem Zyklopen Phouère bringt die Sonne den Helm des Ritters zum Glänzen:

„Un chevalier au combat appella
La lance au poing, le morrion en teste,
Qui bien cresté brilloit comme tempeste
Que Jupiter eslance au mois d'esté
Sur le sommet d'une injuste cité."[77]

---

75 RONSARD, Pierre de: *Œuvres complètes*, Bd. 6, hrsg. v. Hugues VAGANAY, Paris: Garnier 1924. S. 424.

76 Ebd. S. 481.

77 Ebd. S. 431.

Zuvor noch anmutige Erscheinung, wird der junge Held nun mit dem zornig strafenden Jupiter verglichen und erhält so zusätzlich eine furchteinflößende Dimension. Wie im Fortgang dieser Arbeit zu zeigen sein wird, oszilliert auch der Heroismus im Theater des *Siècle classique* in Bezug auf den Topos des Glanzes zwischen einem lieblichen und einem zerstörerischen Pol. Mit der Kategorie des Erhabenen bzw. des Sublimen hält die Sprach- und Kunsttheorie der Zeit dabei selbst einen Begriff bereit, der beide Pole des Heroischen erfasst und sich als Analyseinstrument zur Erforschung der darstellungs- und rezeptionsästhetischen Dimension des Glanzes eignet.[78] Dieser Sachverhalt soll im nun folgenden Kapitel, ausgehend von der Rezeption eines Stückes von Pierre Corneille, eingehender untersucht werden.

2.3 Glanz, Affekte und die Ästhetik des Sublimen

Théophraste Renaudot, Gründer der *Gazette de France*, druckte im Februar 1650 in einer Sonderausgabe seines Blattes einen ausführlichen Bericht über die Inszenierung eines spektakulären Maschinentheaterstücks, Pierre Corneilles *Andromède*. Das Stück war zu Beginn des Jahres in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Giacomo Torelli mit großem technischen Aufwand auf der Bühne des Pariser Hôtel du Petit Bourbon uraufgeführt worden und hatte vor allem wegen seiner ausgefeilten Bühneneffekte Erfolg beim Publikum. Renaudot ist in seinem Bericht voller Lob für Corneille und sieht mit dem Stück den „comble“ der damaligen Bühnenkunst erreicht. Keiner der Zuschauer sei enttäuscht worden, selbst die nicht, die die Aufführung mehrmals besucht haben: „[P]ersonne ne s’en est retourné que très satisfait, sans en excepter ceux qui l’ont vu représenter dix ou douze fois“.[79] Einen Hauptgrund für das „merveilleux divertissement“ des Spektakels sieht der Kritiker darin, dass man als Zuschauer das Funktionieren der Maschinen nicht begreifen könne und die scheinbar magischen Effekte das Publikum somit immer wieder zum Staunen brächten. Wie Corneille selbst, der im *argument* explizit darauf hinweist, dass das Stück nicht von den „beaux vers“ lebe, die er sonst geistreich handzuhaben wisse, sein Hauptziel hier vielmehr darin liege, „de satisfaire la vue par l’éclat et la diversité

---

78 Da der deutsche Begriff des Erhabenen zu stark mit der ästhetischen Theoriebildung des 18. Jahrhunderts verbunden ist, werde ich im Folgenden den im romanischen und angelsächsischen Sprachkreis etablierten Begriff des Sublimen verwenden und diesen im Kontext seiner historischen Semantik in der Frühen Neuzeit verorten.

79 CORNEILLE, Pierre: *Andromède*, hrsg. v. Christian DELMAS, Paris: Didier 1974. S. 157.

du spectacle“,[80] betont auch Renaudot, dass das Werk vor allem auf der Ebene des Visuellen funktioniere. Dass Corneille und Torelli bei ihrer Inszenierung die Kunstform Theater in ihrer ursprünglichen griechischen Bedeutung als *théatron*, als Schaustätte, ernstnahmen und die Schaulust des Publikum befriedigten, geht aus Renaudots Schilderung eindeutig hervor, so zum Beispiel bezüglich des Auftritts der Göttin Venus:

„[L]a Reine ayant sacrifié le jour précédant à la Déesse Vénus, voici nos artifices qui commencent à produire leurs merveilleux effets : les nuages qui étaient épais se dissipent, le Ciel s'ouvre : et dans son éloignement cette Déesse paraît assise sur une grande nue, son visage étant si éclatant que les rayons qui en sortent forment une grande et lumineuse étoile qui suffit à éclairer toute l'étendue de cette Scène.“[81]

Ohne genauer darauf einzugehen, wie Corneille und Torelli es konkret bewerkstelligten, dass vom Gesicht der Göttin so helle Strahlen in Form eines Sternes ausgingen, dass es angeblich reichte, um die gesamte Szene zu beleuchten, beschreibt Renaudot den Eindruck, den die Erscheinung der Göttin auf das Publikum machte: Die Tatsache, dass sich Venus scheinbar durch Zauberhand auf die Zuschauer zubewegte, führte zu einer regelrechten Verzückung: „[T]oute l'assistance en soit ravie“.[82] Während in dieser Szene dem Berichterstatter zufolge alleine die überraschende Bewegung der Venus verantwortlich für die Begeisterung des Publikums war, hatte beim späteren Auftritt Jupiters auch der strahlende Glanz der Figur eine entscheidende Wirkung:

„L'éloignement n'a pas plutôt fait disparaître les talonnières ailées de Mercure, reguindé dans les airs, et cette Cour royale poussé les mélodieux accents de leurs hymnes en l'honneur du Maître des Dieux qu'il descend du Ciel en Terre : mais dans un artifice, lequel, comme il est le dernier en ordre à l'égard de tous les précédents, est sans comparaison le premier en dignité, en grandeur et en magnificence, dardant tant de lumières et si

---

80 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 448. Christian Bertram bezieht die Bemerkung Corneilles etwas vorschnell auf dessen gesamte Theaterproduktion. Vor allem für seine späteren Stücke trifft die Diagnose einer vorrangig visuellen Ausrichtung nicht mehr uneingeschränkt zu. Vgl. BERTRAM, Christian: „*L'Effet c'est moi - Strahlende Helden, Erhabene Verbrecher. Figuren des Barock in Pierre Corneilles Theater der Illusion*“, in: FOLIE, Sabine und Michael GLASMEIER (Hrsg.): *Eine barocke Party: Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, Wien: Kunsthalle Wien 2001, S. 47–52.

81 CORNEILLE: *Andromède*. S. 161.

82 Ebd. S. 161.

agréables, que leur éclat ne permet pas aux spectateurs de faire choix de ce qu'ils doivent le plus admirer, ou de la beauté de sa lumière, ou de la merveilleuse structure de cette grande Machine, ou de ses divers mouvements, qui se font non seulement du haut en bas, mais en s'avançant jusqu'au milieu du Théâtre.“[83]

Beim kunstvollen Auftritt des Götterkönigs, unter allen Auftritten der Helden- und Götterfiguren des mythologischen Stücks „le premier en dignité, en grandeur et en magnificence“, würden so viele angenehme Lichtstrahlen in Richtung Zuschauer ‚geschossen‘ („dardant“), dass sie von deren Glanz ganz geblendet und überwältigt seien und nicht genau wüssten, welchem visuellen Eindruck ihre Admiration – der Akt des Sehens ist der Ad*mira*tion, nebenbei bemerkt, auch etymologisch eingeschrieben – eigentlich gelte: Ist es die Bauart der Theatermaschine? Sind es die verschiedenen Bewegungen, mit denen Jupiter über die Bühne schwebt? Oder ist es die Pracht seines Glanzes?

Der Glanz Jupiters, und nur darum soll es der Fragestellung dieser Arbeit entsprechend hier gehen, wird gleichzeitig als überwältigend stark („tant de lumières“) und als angenehm („et si agréables“) beschrieben. Im selben Maße wie er die Erkenntnis behindert, löst er positive Emotionen aus. Wer unter dem Bann des inkommensurablen sinnlichen Eindrucks steht, ist von Bewunderung erfüllt, kann über den Grund seines starken Empfindens aber nicht Rechenschaft ablegen. Mit diesem affektbetonten Rezeptionsvorgang ist eine Qualität des ästhetischen Erlebens bezeichnet, wie sie in Theorien zum Sublimen anklingt, die im Frankreich des *Siècle classique* von Autoren wie Nicolas Boileau-Despréaux und René Rapin entwickelt wurden.[84] Gerade in Boileaus *Traité du Sublime* von

83 Ebd. S. 167.

84 Einer nicht unumstrittenen These Bernard Weinbergs zufolge sei der Kardinal Mazarin der Autor einer in den 1640er Jahren unternommenen Übersetzung des Textes von Pseudo-Longinos. Vgl. WEINBERG, Bernard: „*Une Traduction Française du ‚Sublime‘ de Longin Vers 1645*“, in: *Modern Philology 59/3* (1962). Unabhängig von der möglicherweise prominenten Identität ihres Autors zeigt die Übersetzung an, dass im Frankreich des 17. Jahrhunderts bereits vor Boileaus Übertragung Interesse am Sublimen bestand. Marc Fumaroli, der die europäische Rezeptionsgeschichte des Traktats von Pseudo-Longinos in der Frühen Neuzeit nachzeichnet, geht ebenso von einer starken Präsenz der Theorie in der Zeit vor Boileaus Übersetzung aus wie Sophie Hache, die sich in ihrer umfassenden Studie zur Rhetorik des Sublimen im *Siècle classique* insbesondere der Position Guez de Balzacs widmet, und Emma Gilby, die das Sublime unter anderem bei Pierre Corneille und Blaise Pascal nachweist. Vgl. FUMAROLI, Marc: „*Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité ‚Du Sublime‘ au XVIe et au XVIIe siècle*“, in: *Revue*

1674, einer einflussreichen Übertragung und Kommentierung des *Peri hypsous* von Pseudo-Longinos,[85] wird einerseits ein deutlicher Akzent auf die affektive Wirkung des Sublimen gelegt und andererseits die visuelle Dimension des Glanzes angesprochen.[86] In der kurzen *préface* zu seinem Traktat definiert Boileau das Sublime allgemein als „cet extraordinaire et ce merveilleux qui frape dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte".[87] Auch wenn sich seine Ausführungen, wie schon in der antiken Tradition,[88] primär auf die Rhetorik beziehen und das Sublime dabei nicht in der schillernden Trope, sondern in der einfachen, trotzdem aber effektvollen Redeweise verorten, legt Boileau eine Übertragung des Konzepts in den breiteren Bereich ästhetischer Reflexion nahe und deutet in mehreren Formulierungen an, dass er den Glanz als eine Visualisierungsform des Sublimen versteht. Insbesondere hält er den Wirkungseffekt des Glanzes, wie er beispielsweise in der Malerei seinen Ausdruck findet, für vergleichbar mit der sprachlich-rhetorischen Überwältigung des Sublimen:

„La même chose à peu prés arrive dans la peinture. En effet, que l'on colore plusieurs choses également tracées sur un même plan, et qu'on y mette le jour et les ombres, il est certain que se qui se présentera d'abord à la veuë, ce sera le lumineux, à cause de son grand éclat, qui fait qu'il semble sortir hors du tableau, et s'approcher en quelque façon de nous. Ainsi le Sublime et le Pathetique, soit par une affinité naturelle qu'ils ont avec les

---

d'Histoire littéraire de la France 86/1 (1986), S. 33–51.; HACHE, Sophie: *La langue du ciel - Le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris: Champion 2001. Insbes. S. 31–128.; GILBY, Emma: *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*, London: Legenda 2006. Einen guten Überblick über französische Theorien zum Sublimen im Anschluss an Boileau vermittelt KERSLAKE, Lawrence: *Essays on the sublime - Analyses of French writings on the sublime from Boileau to La Harpe*, Bern: Lang 2000.

85 Da bis heute Unklarheit über die Identität des Autors herrscht, übernehme ich die in weiten Teilen der Forschung etablierte Bezeichnung als Pseudo-Longinos.

86 Boris Donné betont die visuelle Dimension des Sublimen bei Boileau: „[L]e *Traité du Sublime* s'attache à valoriser pour la poésie épique l'art de la description-évocation, de l'image des paroles". RACINE, Jean: *Phèdre*, hrsg. v. Boris DONNE, Paris: Flammarion 2007. S. 205. Theodore Litman setzt sich in einem Aufsatz mit dem Zusammenhang von Licht und dem Sublimen bei Boileau auseinander. Vgl. LITMAN, Theodore A.: „*The sublime as a source of light in the works of Boileau*", in: *Analecta Husserliana 38* (1992), S. 111–119.

87 BOILEAU-DESPREAUX: *Œuvres complètes*. S. 338.

88 Zur Verhandlung des Sublimen in der antiken Rhetorik bei Autoren wie Demetrios, Pseudo-Longinos und Quintilian siehe SAINT GIRONS: *Le Sublime : de l'antiquité à nos jours*. Paris: Desjonquères 2005, S. 50ff.

mouvemens de nostre ame, soit à cause de leur brillant, paroisent davantage, et semblent toucher de plus prés nôtre esprit que les Figures dont ils cachent l'Art, et qu'ils mettent comme à couvert.“[89]

Der Glanz („brillant“) wird von Boileau also als eine mediale Qualität des Sublimen bestimmt. In der Malerei, aber – so ließe sich Boileaus Überlegung weiterentwickeln – auch in anderen Künsten wie der Dichtung und der Szenografie, etwa Corneilles und Torellis Machinentheaterstück *Andromède*,[90] kann eine sublime Wirkung unter anderem erzielt werden, indem eine Erscheinung im strahlenden Glanz plötzlich aus dem Dunkeln hervortritt und sichtbar wird.[91] „Le sublime, tel que le caractérise Boileau“, so fasst Muriel Gutleben treffend zusammen, „suppose la grandeur, la simplicité, l'éclat“.[92]

Christine Buci-Glucksmanns betont in ihrer Studie zur Ästhetik des Barock bezüglich Boileaus Longinos-Übertragung ebenfalls die Ebene des Visuellen, hebt dabei jedoch vor allem die Kontrastierung von Helligkeit und Dunkelheit hervor. Die Technik des *clair-obscur* ist für sie in diesem Zusammenhang nicht weniger als „le principe généalogique de toutes les figures rhétoriques, ce qui

---

89 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres complètes*. S. 370.

90 Anne Surgers analysiert das Stück ebenfalls unter dem Blickwinkel des Sublimen, konzentriert sich bei ihrer Analyse anhand der Kupferstiche der Ausgabe von 1650 jedoch in erster Linie auf die architektonischen Prinzipien von Torellis Bühnenbild: SURGERS, Anne: „*Rhétorique et représentation du Sublime dans les décors de Torelli pour Andromède de Corneille*“, in: HAMON-SIRÉJOLS, Christine (Hrsg.): *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2003, S. 319–331. Theater- und operntheoretischen Verhandlungen des Sublimen in Frankreich zwischen 1650 und 1750 diskutieren Stijn Bussels und Bram Van Oostveldt, allerdings gehen sie dabei nicht auf *Andromède* ein: VAN OOSTVELDT, Bram und Stijn BUSSELS: „*“One never sees monsters without experiencing emotion”: Le Merveilleux and the Sublime in Theories on French Performing Arts (1650-1750)*“, in: ECK, Caroline Van u. a. (Hrsg.): *Translations of the Sublime*, Leiden: Brill 2012, S. 139–162.

91 In seinen Studien zur Malerei Nicolas Poussins betont Louis Marin die Bedeutung, die starken hell-dunkel Kontrasten im Rahmen der Ästhetik des Sublimen zukommt. Vgl. insbesondere seine Analyse der *tempêtes*: MARIN, Louis: *Sublime Poussin*, Paris: Seuil 1995. S. 126–150.

92 GUTLEBEN, Muriel: „*Faste et pompe, monstres et sublime dans Médée de Corneille et Phèdre de Racine*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 27/52* (2000), S. 153–161. Hier S. 159. Bereits in der Poetik La Mesnardières wird das Sublime und der Glanz enggeführt. Am Ende des einleitenden *Discours* bezeichnet der Autor die Musen beispielsweise als „égallement & sublimes & lumineuses“. LA MESNARDIERE: *La poëtique (1640)*. n.p.

soude l'admirable, le merveilleux – le mirabile – au sublime".[93] Das vom Übergang bzw. dem Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit lebende Sublime wird ferner als „[f]oudroyance figurale et métaphorique" beschrieben,[94] ein Bild, das unmittelbar auf eine bekannte Formulierung bei Boileau zurückgeht: „[Q]uand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre […]".[95]

Knapp ein Jahrhundert nach Boileau griff Edmund Burke in seinem Essay *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* von 1757 die Idee der Bedeutung von Licht und Dunkelheit für die Ästhetik des Sublimen auf. In seiner protoromantischen Vorstellung eines schrecklichen Sublimen wird der Dunkelheit zwar ein größeres Potential eingeräumt, Überwältigungs-Effekte zu erzielen,[96] doch auch starke Lichteindrücke können dabei eine entscheidende Rolle spielen:

> „Bloßes Licht ist etwas zu Alltägliches, um einen starken Eindruck auf das Gemüt zu machen; und ohne starken Eindruck kann nichts erhaben sein. Aber ein solches Licht wie das Sonnenlicht ist, wenn es unmittelbar auf das Auge wirkt, eine sehr große Idee, weil es die Sinnesapparatur überwältigt."[97]

---

93 BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris: Galilée 1986. S. 161.

94 Ebd. S. 165.

95 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres complètes*. S. 342.

96 In Kants Theorie des Erhabenen, bei der es zentral um die Idee einer vernunftgeleiteten Emanzipation von einem sinnlich überwältigenden Eindruck geht, spielt die furchteinflößende Dimension ebenfalls eine wesentliche Rolle. Nicht zufällig werden vor diesem Hintergrund Krieger und Feldherr als Figuren des Erhabenen angeführt. Vgl. KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Heiner F. KLEMME, Hamburg: Meiner 2006. S. 131. Zur Denkfigur der „affektiven Aufklärung" vgl. WEHLE, Winfried: *„Das Erhabene — Aufklärung durch Aufregung"*, in: GEYER, Paul (Hrsg.): *Das 18. Jahrhundert, Aufklärung*, Regensburg: Pustet 1995, S. 9–22. Baldine Saint Girons beschreibt mit Blick auf Burke und Kant den historischen Übergang vom „sublime héroïque" zum „sublime terrible" und stellt bezüglich der Lichtsymbolik zu undifferenziert fest: „[…] Burke attache le sublime non plus à la lumière et au *Fiat lux*, mais à une plongée dans l'obscurité des espaces sidéraux." SAINT GIRONS: *Le Sublime : de l'antiquité à nos jours*. S. 97.

97 BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. v. Werner STRUBE, übers. v. Friedrich BASSENGE, Hamburg: Meiner 1989. S. 117–118.

Auch ein Blitz ist Burke zufolge geeignet, einen sublimen Eindruck zu erzeugen, und das nicht primär wegen der hohen Intensität des Leuchtens, sondern durch den „plötzliche[n] Übergang vom Licht zur Finsternis oder von der Finsternis zum Licht", der für sein kurzes Aufleuchten so bezeichnend ist. Obwohl Burkes Theorie aus ihrem Entstehungskontext im 18. Jahrhundert heraus verstanden werden muss, besitzt sie doch für die Auseinandersetzung dieser Arbeit mit einem Korpus dramatischer Texte der französischen Klassik großen analytischen Wert. Besonders mit der Dialektik von Licht und Dunkelheit, die allgemein ein konstitutives Element visueller Theorien des Sublimen ausmacht, ist ein gestalterisches Prinzip benannt, das auch für die unterschiedlichen künstlerischen Darstellungsformen des Heroischen im *Siècle classique* von entscheidender Bedeutung ist.[98]

2.4 Zur Dramenpoetik des Helden

Die Ausführungen zur Ästhetik des Sublimen bewegten sich bereits zu gewissen Teilen in einem Themenfeld, das nun, als Abschluss der theoretischen Vorüberlegungen, noch weiter erschlossen werden soll. Es handelt sich hierbei um die medien- bzw. gattungsspezifischen Aspekte der Konstruktion heroischer Figuren im Drama des *Siècle classique*. Um den einzelnen Dramenanalysen nicht vorzugreifen und stattdessen die gattungspoetologische Matrix der Dramaturgie des Helden zu rekonstruieren, sollen in der Folge hauptsächlich dramentheoretische Texte von Jean Chapelain, Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, François Hédelin, besser bekannt als Abbé d'Aubignac, und René Rapin herangezogen

---

98 Der sublime Glanz des Helden ist dabei häufig auf das Erzielen von Affekten wie Staunen (*stupeur*), Verwunderung (*étonnement*), Verzückung (*ravissement*), Bewunderung (*admiration*), aber auch Schrecken (*terreur*) und Furcht (*crainte*) ausgerichtet. Im Rahmen einer vor allem unter Ludwig XIV. sehr ausgeprägten Ästhetik und Politik der Affekte wird die performative Kraft glänzender Heldenfiguren gezielt genutzt, um Herrschaft repräsentativ zu untermauern bzw. über Präsenzeffekte im Sinne Marins überhaupt erst zu konstituieren. Gleichwohl dienen literarische Heldenfiguren im Frankreich des 17. Jahrhunderts natürlich nicht nur der Repräsentation von staatlich-institutioneller Macht, sondern können gerade durch ihr transgressives Potential auch zum Vehikel von Kritik werden. Zur Politik der Affekte unter Ludwig XIV. vgl. KOLESCH: *Theater der Emotionen*. Zu Poetiken des Staunens vgl. GESS, Nicola: „*Staunen als ästhetische Emotion: Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren*", in: BAISCH, Martin, Andreas DEGEN und Jana LÜDTKE (Hrsg.): *Wie gebannt: Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg: Rombach 2012, S. 115–134.

werden.[99] In diesem Zusammenhang sollen Antworten auf die Frage nach der literaturtheoretischen Verortung des Helden gefunden werden.

Was Jean Chapelain betrifft, den Vordenker des französischen Klassizismus, der unter anderem auch als Gründungsmitglied der Académie Française und Verfasser der *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* in Erinnerung geblieben ist, eignet sich vor allem die Schrift *Préface de l'Adone de Marin* (1623), um sein Verständnis des Heroischen gattungspoetologisch einzuordnen.[100] In der halbherzigen Apologie, in der es Chapelain in erster Linie darum geht, sein eigenes theoretisches Rüstzeug zu entwickeln,[101] wird Giambattista Marinos *Adone* als ein neuartiges Werk beschrieben, das „opposé à l'héroique" sei.[102] Als Friedensepos, in dem das Thema der Liebe jenes des Krieges ersetzt, sprenge es, was Chapelain zugleich lobt und kritisiert, die Grenzen der etablierten Gattungen. Das Epos, das zusammen mit der Tragödie traditionell der gattungsspezifische Ort des Heroischen sei, so referiert Chapelain die Lehrmeinung seiner Zeit, würde als „poème de guerre" ohne den thematischen Bezug auf kriegerische Auseinandersetzungen regelrecht ad absurdum geführt: „[E]n l'épopée héroïque la considération de la guerre est reçue mais tellement reçue que sans elle l'héroïque ne serait plus héroique […]."[103] Diese kategorische Engführung von heroischer Epik und der Thematik des Krieges wertet Chapelain allerdings als eine Beschränkung, die es aufzubrechen gelte. Marinos *Adone* liefert ihm dafür das Beispiel. Unter Rekurs auf Aristoteles sieht Chapelain sowohl Epos als auch Tragödie durch die Darstellung einer „*action illustre*" charakterisiert,[104] indes spreche seiner Darstellung zufolge nichts gegen den in Marinos Werk praktizierten Versuch, eine in Friedenszeiten vollbrachte Hel-

---

99 Bei den vier Autoren handelt es sich um repräsentative Vertreter der sich im 17. Jahrhundert stark entwickelnden Literaturtheorie. Vgl. dazu überblickshaft: KIBÉDI VARGA, Aron: *Les poétiques du classicisme*, Paris: Amateurs de Livres 1990.

100 In Chapelains berühmter Schrift *La règle des vingt-quatre heures* von 1630 ist dagegen ebensowenig über das Heroische zu erfahren wie in seinem fragmentarischen *Discours de la poésie représentative* von 1635. Als Textgrundlage dient folgende Ausgabe der gesammelten literaturtheoretischen Schriften Chapelains: CHAPELAIN, Jean: *Opuscules critiques*, hrsg. v. Alfred C. HUNTER, Paris: Droz 1936.

101 Vgl. STEIGERWALD, Jörn: „La galanterie des dieux antiques: Chapelain critique de l'Adone du Cavalier Marin", in: *Littératures classiques* 77/1 (2012), S. 281–295. Insbes. S. 284.

102 CHAPELAIN: *Opuscules critiques*. S. 91.

103 Ebd. S. 78–79.

104 Ebd. S. 77. (Kursiv im Original)

dentat, eine „action illustre advenue durant la paix“, zum Gegenstand der epischen Literatur zu machen.[105]

Was lässt sich aus der Argumentation nun in Bezug auf den gattungsspezifischen Ort des Heroischen ableiten? Obwohl Chapelain einerseits für eine gewisse Öffnung der Gattungsgrenzen plädiert und einen weiten Begriff der „action illustre“ etabliert, der auch den Gegenstandsbereich der Liebe umfasst, stützt er sich andererseits auf einen stark agonal aufgeladenen Begriff des Heroischen. Als „faits héroïques“ führt er bezeichnenderweise „révolutions d’états, les ruines ou établissements de familles illustres, les courageuses entreprises et choses semblables“ an.[106] Während das Heroische damit auf Motivebene die epische und die tragische Dichtung verbindet, trennt es im Bereich des Dramas die Tragödie von der Komödie. Letztere dürfe niemals, so eine normative Pointe Chapelains, die „événements arrivés pendant la guerre et le trouble“ zum Thema machen, die in Antike und Renaissance das literarische Verständnis von Heldentum prägten und noch für Chapelain den Kern des Heroischen ausmachen.[107]

La Mesnardières *Poétique*, die 1639 erstmalig erschien und sich hauptsächlich der Gattung der Tragödie zuwendet, greift ebenfalls auf diverse poetologische Schriften der Antike und Renaissance zurück, insbesondere jene Aristoteles’, Julius Caesar Scaligers und Lodovico Castelvetros, wobei sie dem Helden als „Homme illustre“ seinen angestammten Platz unter „Grans Personnages“ wie Königen, Prinzen und anderen Herrschern zuweist.[108] Der Held ist für La Mesnadière eine Idealfigur, die größte Tugenden in sich vereint und dadurch über mögliche historische Vorlagen hinausgeht: „[L]e Poëte doibt prendre garde à figurer ses Héros les meilleurs qu’il sera possible, à l’exemple des grans Peintres, qui flatent toujours leurs pourtraits […].“[109] Sehr deutlich wird im Anschluss an Aristoteles das Gebot hervorgehoben, dass der Held „bon & vertueux presqu’en toutes ses actions“ erscheinen solle. Gleichwohl seien aber auch „Héros qui soient coupables de grans crimes“ zulässig, vorausgesetzt sie machen sich nicht mutwillig schuldig.[110] Die Schuld, das Leiden und das Scheitern der nach besten Absichten handelnden Hauptfigur sind für La Mesnardière, wiederum anschlie-

---

105 Ebd. S. 81.

106 Ebd. S. 105.

107 Ebd. S. 92. Bezüglich Chapelains renaissancistischem Heldenbild vgl. WAQUET: „Louis XIV par Chapelain : héros de la Renaissance et renaissance du héros“.

108 LA MESNARDIÈRE: *La poëtique* (1640). S. 16–17.

109 Ebd. S. 46. An späterer Stelle (S. 100) wird die Tragödie auch als „Imitation des plus parfaits“ bezeichnet.

110 Ebd. S. 18f.

ßend an Aristoteles' *Poetik* und seine Vorstellung der gemischten Charaktere, sogar konstitutiver Bestandteil des tragischen Helden: „[I]l [Aristoteles] ne veut pas que le Héros soit absolument vertueux, de peur qu'étant tout accompli, il ne paroisse pas digne des infortunes qui l'accablent."[111] Das Thema der gesellschaftlichen Funktion der tragischen Dichtung aufgreifend, stellt der Dramentheoretiker in Form einer rhetorischen Frage an einer späteren Stelle des Textes schließlich den pädagogischen Effekt heraus, den er mit der konsequenten Bestrafung von Fehlern und der Belohnung von Heldentaten gegeben sieht:

„N'est-ce pas afin que le Poëme soit utile aux Spectateurs, quand ils ne verront sur la Scene que de severes chastimens, mesme des plus legeres fautes ? Et qu'on y fera paroître & les images profitables des éminentes Vertus & les hautes recompenses des Actions heroïques ?"[112]

Wie vor ihm bereits Chapelain, schließt auch La Mesnardière ansonsten eine Verbindung von Heroik und Komik aus. Motivisch wie auch stilistisch sieht er die beiden Gattungsbereiche kategorisch voneinander getrennt.

In d'Aubignacs *La pratique du théâtre* von 1657, der sicherlich einflussreichsten Dramenpoetik des *Siècle classique*, in der selbstbewusster als zuvor auch ausgehend vom zeitgenössischen französischen Theater gedacht und argumentiert wird, ist die Grenze zwischen der tragischen und der komischen Gattung anhand des Verhältnisses zum Heroischen definiert: Während die Tragödie eine „Imitation des discours et de la vie des Heros" darstelle,[113] seien in der Komödie „toutes les actions populaires, et nullement Heroïques".[114] Die unterschiedliche gesellschaftliche Akzeptanz beider Gattungen erklärt d'Aubignac nicht nur durch eine Standes-, sondern auch durch eine Landesdifferenz. Mit Blick auf die Situation in Frankreich und Italien sieht er sich im Recht, das französische Publikum und die Heldenfiguren der Tragödie in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu setzen:

---

111 Ebd. S. 18.

112 Ebd. S. 147.

113 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 142.

114 Ebd. S. 144.

„Quant à la Tragédie, elle s'est un peu mieux conservée parmy nous : parce que les mœurs des François estant Heroïques et serieuses, ils ont eû plus d'inclination à voir sur le Theatre les avantures des Heros, et peu de disposition à souffrir ce mélange de bouffoneries des Italiens."[115]

Anders als vor ihm Chapelain und La Mesnardière widmet d'Aubignac ferner einen zentralen Teil seiner Poetik der Mischgattung der Tragikomödie. Obwohl er den Begriff scharf kritisiert, kommt seine Argumentation einer Apologie der Gattung gleich. Stücke wie Pierre Corneilles *Cid*, die nur wegen ihres glücklichen Endes als Tragikomödien bezeichnet würden, seien nicht weniger tragisch respektive heroisch als unglücklich endende Tragödien, weshalb es ein Fehler gewesen sei, einen eigenen Terminus einzuführen:

„Mais ce que nous avons fait sans fondement, est que nous avons osté le nom de *Tragédie* aux Pièces de Theatre dont la Catastrophe est heureuse, encore que le Sujet et les personnes soient Tragiques, c'est à dire heroïques, pour leur donner celuy de *Tragi-Comédies*."[116]

Tragikomödien hätten ferner mit Komödien nichts gemein: „Tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ny de bouffon."[117] Nicht der Ausgang des Stücks, sondern das Thema und das Personal entschieden über die Zugehörigkeit zur tragischen Dichtung, der es daran gelegen sei, „un point d'histoire éclatant par le bonheur ou par le malheur de quelque illustre Personnage" zur Darstellung zu bringen.[118] Obwohl der Begriff des Helden in d'Aubignacs Argumentation zentral ist und immer wieder verwendet wird, um weitere Begriffe und Konzepte zu erläutern, bleibt er selbst insgesamt doch erstaunlich unbestimmt. Dass es sich um einen Begriff handelt, der sowohl die literarisch-funktionale als auch die ethisch-normative Ebene abdeckt und vielleicht auch deswegen ambivalent bleibt, ist dagegen klar zu erkennen. Der Unterschied von Helden und Hauptfi-

115 Ebd. S. 147. Während d'Aubignac die Identifikation mit Heldenfiguren des Theaters positiv bewertet, warnt der Jansenist Pierre Nicole in seinem *Traité de la comédie* von 1667, der im Kontext der *Querelle de la moralité du théâtre* entstand, davor, dass man „se remplit la tête de héros et d'héroïnes ". NICOLE, Pierre: *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, hrsg. v. Laurent THIROUIN, Paris: Champion 1998. S. 84.

116 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 147.

117 Ebd. S. 148.

118 Ebd. S. 85.

guren wird einmal deutlich markiert, dann wieder verwischt.[119] Mehreren Formulierungen ist indes zu entnehmen, dass als Held im Sinne d'Aubignacs die eine zentrale Hauptfigur gilt, nach der das Stück in der Regel benannt wird. Einer möglichen Gruppe von Hauptfiguren steht damit ein einzelnes heroisches Individuum, *ein* „grand Heros" gegenüber.[120]

In seinem knappen poetologischen Hauptwerk, den *Réflexions sur la Poetique d'Aristote, et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes* von 1674,[121] argumentiert auch René Rapin für eine zentrale, klar zu erkennende Heldenfigur. Der Formulierung aus Boileaus im selben Jahr erschienenen *Traité du Sublime* nicht unähnlich, verwendet er zur Illustration seines Gedankens einen Vergleich mit der Malerei, in der die heroische Hauptfigur an ihrem Glanz zu erkennen sei:

„[A]fin que l'action soit entierement parfaite dans un Poëme, tout doit aller droit fil à établir le merite du heros, & à le distinguer de tous les autres : comme les figures d'un tableau ne doivent avoir rien d'éclattant ou par les couleurs, ou par les jours, qui puisse detourner les yeux de la figure principale."[122]

Die „Poësie héroique", zu der er Epos und Tragödie rechnet, „propose l'exemple des grandes vertus, & des grands vices, pour exciter les hommes à aymer les unes, & à fuïr les autres"[123] und erfülle damit eine wichtige didaktische Funktion. Der Exemplarität entspricht für Rapin dabei auch die Idealität des Heroischen, die nicht etwa an der historischen Wirklichkeit ansetze, sondern sich aus überzeitlichen, moralphilosophisch fundierten Prinzipien ableite: „[L]a Poësie héroique […] propose l'idée d'une vertu bien plus parfaite, que l'Histoire."[124] Wie bestimmt Rapin die heroische Dichtung aber inhaltlich? Nach einer an Aristoteles angelehnten, reichlich tautologischen Definition als „l'imitation ou la

119 „Mais quand nous disons que les principaux Personnages doivent toûjours agir, il ne faut pas entendre le Heros ou l'Heroïne, qui bien souvent souffrent le plus et font le moins […]."; „La cinquiéme Observation regarde une chose ordinaire aux Anciens, […] à sçavoir, De faire toûjours paroistre leurs principaux Acteurs ou Heros, à l'ouverture du Theatre […]." Ebd. SS. 92, 277.

120 Ebd. S. 377.

121 Das Werk erlebte in den Jahren 1675 und 1684 noch zwei weitere, überarbeitete Auflagen.

122 RAPIN: *Réflexions sur la Poetique d'Aristote et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes*. S. 125.

123 Ebd. S. 21.

124 Ebd. S. 123.

peinture d'une action heroïque",[125] führt der Jesuit einen ganzen Katalog an Themen an, die von den heroischen Gattungen behandelt werden könnten:

„[L]es entreprises de guerre, les traittés de paix, les ambassades, les negociations, les voyages, les embarquements, les conseils, les deliberations, les bastiments de palais & des villes, les mœurs, les passions, les reconnaissances impreveües, les revolutions surprenantes & inopinées, & les differentes images de tout ce qui se passe dans la vie des Grands […]."[126]

Mit einem kritischen Seitenhieb auf die zeitgenössische Tragödienproduktion, in der die Galanterie – wie im Analyseteil dieser Arbeit insbesondere mit Blick auf Thomas Corneille noch zu zeigen sein wird – eine wichtige Bezugsgröße darstellte, spricht der Traditionalist Rapin sich ferner entschieden gegen eine Engführung von Heldentum und Liebe aus: „[L]'amour est d'un caractere qui degenere toûjours de cet air heroïque, dont la Tragedie ne se deffait jamais."[127] Durch den Fokus auf das Thema der Liebe erscheint Rapin die Tragödie seiner Zeit „trop effeminée", zudem laufe sie Gefahr, ihre traditionelle Ernsthaftigkeit zu verlieren.[128] Wie schon d'Aubignac, der das italienische Theater als potentielle Gefahr wähnte, grenzt sich auch Rapin von einer anderen europäischen Literatur ab. Schuld am Niedergang der heroischen Tragödie ist seiner Meinung nach das spanische Theater, in dem die Themen Heldentum und Liebe eine fatale Mesalliance eingegangen seien:

„On s'est mesme laissé préoccuper au goust des Espagnols, qui font tous leurs cavaliers amoureux. C'est par eux que la Tragedie a commencé à degenerer, qu'on s'est peu à peu accoustumé à voir des heros sur le theatre, touchés d'un autre amour que de celuy de la gloire ; & que tous les grands hommes de l'antiquité ont perdu leur caractere entre nos mains."[129]

Was schließlich die Komödie betrifft, sieht er ihre Funktion als „image de la vie commune" alleine darin begründet, dass sie als abschreckendes Beispiel wirken und das normative Ideal dadurch ex negativo stärken kann. Unter Verweis auf Plautus führt er aus, dass die komische Figur des *miles gloriosus* immerhin indi-

125 Ebd. S. 124.
126 Ebd. S. 129–130.
127 Ebd. S. 186.
128 Ebd. S. 186–187.
129 Ebd.

rekt dazu gedient habe, den Soldaten eine Vorstellung von Heldentum zu vermitteln:

„[C]e ne fut que pour apprendre aux soldats Romains en quoy consitoit la veritable valeur, que Plaute fit voir au public l'extravagance de la fausse bravoure de son fanfaron de Capitan, dans sa Comedie du soldat glorieux."[130]

Mit diesem letzten Hinweis auf die Gattungstheorie des Helden im *Siècle classique* sind die Vorüberlegungen zur Ästhetik des Heroischen abgeschlossen. Dabei konnte eine Matrix abgebildet werden, in die – charakteristisch für literaturtheoretische Texte der Zeit – sowohl deskriptive als auch präskriptive Elemente Eingang fanden. Im Folgenden gilt es, eine Heldentypologie zu entwickeln und die spezifischen Konfigurationen des Heroischen in den fünf Dramen des Korpus zu analysieren.

130 Ebd. S. 22.

III. Typen und Transformationen des Helden

Der Held verschwindet nicht einfach, er wird ersetzt.
NIKLAS LUHMANN, *DIE SOZIOLOGIE UND DER MENSCH*[1]

Im nun folgenden Abschnitt soll der Versuch unternommen werden, wesentliche Typen und Transformationen des Heroischen im Frankreich des 17. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Es kann dabei, will man der Komplexität der historischen Wirklichkeit gerecht werden, nicht darum gehen, eine teleologische Entwicklungsgeschichte nachzuzeichnen. Die unterschiedlichen Formen des Heroischen, die das *Siècle classique* geprägt haben, gehen selten nahtlos ineinander über oder verdrängen sich vollständig, vielmehr lassen sich Mischverhältnisse und Koexistenzen beobachten. Auch wenn sich einzelne Modi des Heroischen bezüglich ihrer Konjunkturen und Krisen jeweils spezifischen historischen Konstellationen zuordnen lassen, verschwindet kaum eine heroische Figuration ganz. Auch die starke Kritik am militärischen und ruhmorientierten Heldentum, die insbesondere von der jansenistisch geprägten Moralistik artikuliert wurde, führte beispielsweise nicht dazu, dieser Form des Heroischen allgemein den Nährboden zu entziehen. Während sich die Krise des militärischen Heldentums, literarisch reflektiert, in Gattungen wie der Tragödie nachweisen lässt, erfährt es im Bereich der Panegyrik kaum eine Transformation. Im Lichte dieser Zusammenhänge und im Wissen darum, dass jede Typologie eine Form der Realitätsreduktion darstellt, die immer nur heuristischen Wert haben kann,[2] sollen nun anhand von größten-

1 LUHMANN: *Die Soziologie und der Mensch*. S. 96.

2 Zum methodologischen Status von Typologien für die Erforschung des Heroischen vgl. die diesem Kapitel zu Grunde gelegten Ausführungen Ulrich Bröcklings: „Typologien stehen auf halber Strecke zwischen Definitionen bzw. den auf diesen aufbau-

teils nicht-literarischen Quellen drei Haupttypen des Helden im *Siècle classique* herausgearbeitet werden, die durch spezifische ethische Ausrichtungen voneinander unterschieden werden und die auch für die Konstruktion literarischer Figuren von zentraler Bedeutung sind: der kriegerische Held, der tugendhafte Held und der geistige Held.[3] Da eine genauere historische Situierung der einzelnen Formen des Heroischen an dieser Stelle nicht geleistet werden kann, soll die zum Einsatz kommende typologische Methode als ein Verfahren dienen, das zwischen einer universellen Definition und der Analyse konkreter Einzelfälle vermittelt und dadurch ein Ordnungsraster schafft, das inmitten der disparaten Menge an Zuschreibungen charakteristische Verdichtungen klarer erkennen lässt.

In einem der umfangreichsten Texte des 17. Jahrhunderts über außergewöhnliche Persönlichkeiten, Charles Perraults zwischen 1696 und 1700 in zwei Bänden veröffentlichter Elogensammlung *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, werden die erwähnten drei Typen des Heroischen zwar nicht explizit genannt, in den einhundert Porträts der versammelten „hommes extraordinaires" aus den Bereichen Militär, Politik, Religion, Wissenschaft und Kunst finden sich aber vergleichbare Charakterisierungen. Dem kriegerischen Heldentum ist ein eigener Bereich gewidmet („grands capitaines"), das tugendhafte Heldentum spielt vor allem bei den politischen und klerikalen Berühmtheiten eine tragende Rolle („grands politiques", „ceux qui ont paru avec éclat dans l'état ecclésiastique"), der geistige Heroismus ist schließlich Kennzeichen großer Denker, Schriftsteller und Künstler („hommes de lettres distingués",

---

enden theoretischen Systematisierungen auf der einen und Exempla bzw. Fallgeschichten auf der anderen Seite. Sie ermöglichen differenziertere Beschreibungen als Definitionen und vermeiden zugleich die begrenzte Verallgemeinerungsfähigkeit von Fallstudien. Typologien stellen Idealtypen einander gegenüber, ihr Status ist deshalb heuristisch. Sie beschreiben nicht die Wirklichkeit, sondern schlagen eine Perspektive vor, wie die Wirklichkeit beschrieben werden könnte, und dienen so als Orientierung für weitere Forschungen." BRÖCKLING: „*Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch*". Hier S. 12.

3 Alain Faudemay verwendet in seiner Studie zur Kultur der Distinktion in der französischen Klassik einen engen, einseitig kriegerisch konnotierten Heldenbegriff, stellt dabei aber auch die Gemeinsamkeiten heraus, die kriegerische Helden auf diskursiv-evaluativer Ebene mit anderen „hommes remarquables" wie den „génies", den „sages" und den „saints" verbindet. Vgl. FAUDEMAY, Alain: *La distinction à l'âge classique*, Genf: Slatkine 1992. S. 298ff.

„ceux qui ont le plus excellé dans les beaux arts“).[4] Perraults Heldengallerie ist indes nicht der einzige Ort, an dem zeitgenössische Diskurse über Heldentum ihren Niederschlag fanden. Eine Vielzahl an weiteren Quellen vermag Auskunft über die nähere Konstitution der drei Haupttypen und ihrer Transformationen zu geben.

1. KRIEGERISCHES HELDENTUM

„La profession militaire a de tout temps, esté estimée héroïque, & l'est de vray, si quelque chose l'est au monde. C'est par elle que les hommes s'acquierent de la gloire & de l'obeissance ; devant elle les lois se taisent, & les Magistrats se soumettent : à elle font hommage les Arts & les Sciences ; d'elle est l'acquisition de la paix, & la manutention du repos, d'où procede le bien et la felicité des homes.“[5]

Dieserart äußert sich der Dichter und Wirtschaftstheoretiker Antoine de Montchrestien, dessen Tragödie *Hector* in der Einleitung dieser Arbeit besprochen wurde, in einer Passage seines *Traicté de l'économie politique* von 1615. Als einzige wahrhaft heroische Beschäftigung wird das Kriegswesen dargestellt, dieses habe den heldenhaften Individuen schon immer Ruhm und Autorität verschafft und darüber hinaus zu nichts weniger als dem Wohlergehen und dem Glück der Menschheit geführt. Rund zwanzig Jahre später bringt der Herzog von Rohan in seinem *Le parfaict capitaine* von 1636 eine vergleichbare Vorstellung von Heldentum zum Ausdruck. In dem Kommentar zur militärischen Laufbahn Cäsars lässt der Autor keinen Zweifel daran, dass „le mestier de la guerre est

4 Vgl. dazu vor allem die Vorrede zum ersten Band: PERRAULT, Charles: *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, hrsg. v. David J. CULPIN, Tübingen: Narr 2003. S. 7–11. Der Begriff *héros* wird in der Vorrede zwar nur auf Ludwig den XIV. angewendet, in den Elogen wird er dann aber auch vereinzelt benutzt, um andere Persönlichkeiten zu charakterisieren, so beispielsweise den ‚Grand Condé' und den Maréchal de Luxembourg. Ebd. SS. 71–72, 328. In der Grabrede auf den Duc de Mercœur, die François de Sales 1602 hielt, spielen, wie Jacques Hennequin in einer Fallstudie zeigt, vor allem die kriegerischen und die religiös-tugendhaften, aber auch die geistigen Ausnahmequalitäten eine tragende Rolle. Vgl. HENNEQUIN, Jacques: „*Le duc de Mercœur d'après son oraison funèbre par François de Sales*“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 183–194.

5 MONTCHRESTIEN, Antoine de: *Traicté de l'économie politique*, Rouen: J. Osmont 1615. S. 81.

celuy de tous qui apporte le plus d'honneur à un homme qui s'en acquitte bien".[6] Wenn Montchrestien und Rohan hier ein eindimensionales Bild heroischer Aktionswelten zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwerfen, greifen sie lediglich auf eine Vorstellung zurück, die schon in ihrer Vätergeneration bestimmend war: Auch Pierre de Ronsard hatte das Heroische auf die rein militärischen Bereiche „armes, assaults de villes, batailles, escarmouches, conseils et discours de capitaines" begrenzt,[7] ähnliche Umschreibungen des Heroischen waren in der Zeit Legion. Den Textbeispielen von Montchrestien und Rohan ist gleichwohl zu entnehmen, dass sich der Status des Kriegshelden nicht allein aus der agonalen Qualität der betreffenden Persönlichkeit ableitet. Auch das taktische Geschick und die rhetorische Fähigkeit, die Truppen zu motivieren, wird betont. Jacques Morel fasst die zeittypischen Merkmale der Beschreibungen heroischer Feldherrn vor diesem Hintergrund treffend zusammen:

> „[E]ffet magnétique de la présence, qui paralyse l'ennemi et galvanise les troupes amies ; prodigieuse rapidité de l'action, […] ubiquité du général, qui est comme une image de l'omniprésence divine ; clémence héroïque, assurant la victoire morale du grand chef quand la victoire par les armes est déjà acquise."[8]

In seinem Traktat *De la Hardiesse et de la Crainte*, das zusammen mit anderen theoretischen Texten 1647 erstmalig veröffentlicht wurde, beschäftigt sich auch François de La Mothe Le Vayer mit dem Thema des Heroischen, wobei er den Schwerpunkt klar im agonalen Bereich des Kriegswesens setzt. Die militärische Tugend der *hardiesse* definiert er entsprechend als „une resolution de courage, qui fait entreprendre avec une fermeté heroïque les belles actions quelque peril qui s'y rencontre".[9]

Auch an der Tatsache, dass sich französische Monarchen im 17. Jahrhundert als Helden mit agonalen Qualitäten repräsentieren ließen, kann schließlich abgelesen werden, welchen starken Einfluss die Vorstellung von kriegerischem Heldentum in der Zeit hatte. Wie bereits eingangs erwähnt,[10] ließ sich Heinrich IV.

---

6 ROHAN, Henri de: *Le parfaict capitaine, autrement l'Abrégé des guerres de Gaule des Commentaires de César*, Paris: J. Houzé 1636. S. 390.

7 RONSARD: *Les œuvres*. S. 8.

8 MOREL, Jacques: „*L'Heroïsation des grands chefs de guerre en France au XVIIe siecle*", in: *Revue des Sciences Humaines 121* (1966), S. 5–11. Hier S. 10.

9 LA MOTHE LE VAYER, François de: *Opuscules, ou petits traittez*, Paris: T. Quinet 1647. S. 7.

10 Vgl. Kapitel I.2.

wiederholt als Herkules, Ludwig XIII. als Perseus und Ludwig XIV. als neuer Alexander darstellen und selbst die Heroisierung des Herrschers als Achill erfreute sich das Jahrhundert über relativ großer Beliebtheit.[11] Obwohl im *Siècle classique*, wie anhand der folgenden Darstellung deutlich werden dürfte, durchaus auch nicht-militärische Formen des Heroischen Konjunktur hatten, war der Kriegsheld sicherlich der einschlägigste Heldentypus.[12] Jean de La Bruyère äußert sich dazu gegen Ende des Jahrhunderts bezeichnenderweise auf beinahe identische Art wie gut achzig Jahre zuvor schon Montchrestien: „Il semble que le héros est d'un seul métier", heißt es in einem Aphorismus seiner *Caractères*, „qui est celui de la guerre".[13]

2. TUGENDHAFTES HELDENTUM

Neben der Vorstellung des kriegerischen Heldentums, das auf Werte wie Ehre und Ruhm hin ausgerichtet ist und sich ganz wesentlich über konkrete, meist agonale Taten definiert, war das Frankreich des 17. Jahrhunderts durch eine weitere Form von Heroismus geprägt, die sich vornehmlich auf moralische Einstellungen und Haltungen bezog.[14] Obwohl mit André Stegmann die Vielfalt und Ambiguität der moralphilosophisch fundierten Heldenkonzepte in der ersten

---

11 Vgl. dazu HEPP, Noémi: „*La Fortune d'un héros épique: Achille en France au XVIIe siècle*", in: *Studi Francesi 67* (1979), S. 15–26.; BARBAFIERI, Carine: „*Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : De la vraisemblance à l'âge classique*", in: *L'information littéraire Vol. 60/3* (2008), S. 43–54.

12 Zu diesem Ergebnis kommen bezüglich der aristokratischen Leitkultur im 17. Jahrhundert auch Daniel Roche und Hervé Drévillon. Vgl. ROCHE: „*L'héroïsme cavalier : fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle*".; DREVILLON, Hervé: „*‚Publier nos playes et valeurs'. Le fait d'armes et sa notoriété pendant la guerre de Trente Ans (1635-1648)*", in: PONTET, Josette (Hrsg.): *La noblesse de la fin du XVIe au début du XXe siècle*, Bordeaux: Atlantica 2002, S. 289–308.

13 LA BRUYERE, Jean de: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Julien BENDA, Paris: Gallimard 1993. S. 100.

14 Ähnliches gilt für den englischen Kontext. Mary Beth Rose zufolge lässt sich anhand literarischer Texte des 17. Jahrhunderts zeigen, dass ein überwiegend männlich gegenderter Heroismus der Tat allmählich von den „heroics of endurance" abgelöst wird, einer stärker weiblich konnotierten Form des heroischen Aushaltens und Erleidens. Vgl. ROSE, Mary Beth: *Gender and heroism in early modern English literature*, Chicago: University of Chicago Press 2002.

Jahrhunderthälfte betont werden muss,[15] besaß insbesondere das auf Aristoteles' *Nikomachische Ethik* zurückgehende Ideal der *magnanimité* bei den unterschiedlichen Ausprägungen eines tugendhaften Heldentums zentrale Bedeutung.[16] Dieses Ideal der großen und edlen Seele, das häufig ausschließlich den Angehörigen der Aristokratie und der Königsfamilie vorbehalten war, ist in vielen Fällen kompatibel mit Vorstellungen des kriegerischen Heldentums, kann aber auch unabhängig davon auftauchen und teilweise sogar dezidiert gegen dieses gerichtet sein. In einem Großteil der Fälle lässt es sich in Verbindung mit bestimmten weltanschaulichen und religiösen Überzeugungen und Doktrinen bringen, so insbesondere dem Neostoizismus und sogar dem ansonsten heroismuskritischen Jansenismus.[17] Es verwundert deshalb kaum, dass religiös konnotierte Begriffe wie *constance*, *honnêteté*, *humilité* oder *piété* besonders häufig fallen, wenn es darum geht, die *vertu* eines Helden oder einer Heldin herauszustellen.[18] Die *Instruction familière et historique contenant les caractères de la vertu héroïque*, eine moralisierende Abhandlung des Jesuitenpaters Abbé de Lionnière, in der Ludwig XIV. am Ende des Jahrhunderts im Zeichen der Lehre Christi als „pieux

---

15 Vgl. STEGMANN, André: „*L'ambiguïté du concept heroïque dans la littérature morale en France sous Louis XIII*", in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 29–51.

16 Zur Präsenz des Ideals der *magnanimité* im Heldenbild Corneilles vgl. FUMAROLI, Marc: „*L'héroïsme cornélien et l'idéal de la magnanimité*", in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Heroïsme et creation litteraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 53–66. Außerdem bezüglich der Stilisierung Ludwigs XIV.: SCHLUMBOHM: „*De la magnificence et de la magnanimité*".

17 Normand Doiron sieht vor allem in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen starken Einfluss der neostoizistischen Anthropologie und Pädagogik bezüglich der Vorstellungen von Heldentum. Das Theater Racines begreift er als eine Subversion des neostoizistischen Tugendideals. Vgl. DOIRON, Normand: „*Le Portique et la cour. Néo-stoïcisme et théorie de l'honnêteté au XVIIe siècle*", in: *XVIIe siècle 213* (2002), S. 689–698. Gegen Bénichous These, derzufolge der Jansenismus maßgeblich an der „démolition du héros" beteiligt war, argumentiert René Taveneaux, dass die Lehren Port-Royals durchaus nach einem „héroïsme de la charité" verlangt hätten. Vgl. TAVENEAUX, René: „*Port-Royal ou l'héroïsme de la sainteté*", *Jansénisme et Réforme catholique : recueil d'articles*, Nancy 1992, S. 35–44. Insbes. S. 43.

18 Zur Semantik des Begriffs der *vertu* und seiner künstlerisch-literarischen Ausdeutung und Darstellung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. GREWE, Astrid: *„Vertu" im Sprachgebrauch Corneilles und seiner Zeit*, Heidelberg: Winter 1999.; BONARDI, Marie-Odile: *Les vertus dans la France baroque : représentations iconographiques et littéraires*, Paris: Champion 2010.

Heros“ glorifiziert wird, ist nur eines unter vielen Beispielen, die hier zu nennen wären.[19] Auch die cartesianische Ethik mit ihrem Ideal des *homme généreux* und ihrer Forderung nach einem Primat der voluntativ-rationalen Sphäre über den Körper mit seinen Trieben und Neigungen, hatte daneben Eingang in zeitgenössische Vorstellungen tugendhaften Heldentums gefunden. Als größte Gefahr für ein tugendhaftes Leben wurde prinzipiell die Macht der Gefühle und Leidenschaften gewertet, was zum Beispiel auch an den teils heftigen Reaktionen abgelesen werden kann, die die Mode der heroisch-galanten Romane in der Mitte des Jahrhunderts hervorrief. Kein Geringerer als Nicolas Boileau-Despréaux verspottet in seiner Satire *Les héros de roman* von 1665 die sentimentalen und schwärmerischen Heldenfiguren der Werke von Madeleine de Scudéry und Gautier de Costes de La Calprenède und fordert Figuren, die dem Ideal antiker Tugendhaftigkeit gerecht werden.[20]

Obschon die Tugendhaftigkeit im *Siècle classique* gleichermaßen ein Charakteristikum für männliche und weibliche Heldenfiguren war, fällt doch auf, dass vor allem die Heroisierung von Frauen im Modus der Tugend erfolgte.

---

19 L'HERAULT DE LIONNIERE, Thomas-Armand: *Instruction familière et historique contenant les caractères de la vertu héroïque, selon les maximes de la morale et les règles du christianisme*, Paris: E. Couterot 1697. Da die Druckerlaubnis auf den 7. Juli 1673 zurückgeht, ist anzunehmen, dass die Abhandlung bereits deutlich früher als 1697 entstand. Das ebenfalls Ludwig XIV. gewidmete Frontispiz kündet von den „veritables caracteres du Heros rendus sensibles dans la personne sacrée de Louis le Grand“, der Widmungsbrief glorifiziert seine zweite Gemahlin, Madame de Maintenon.

20 BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres*, Paris: Garnier 1961. S. 286–310. Eine gute Darstellung der satirischen Auseinandersetzung mit den Heldentypen des heroisch-galanten Romans bei Sorel und Boileau findet sich in: ESMEIN-SARRAZIN: „*Construction et démolition du héros de roman au XVIIe siècle*“. Insbes. S. 73–77. Zum spannungsreichen Verhältnis von Heroismus und Galanterie vgl. des Weiteren: BLONDET, Sandrine: „*‚Gardons-nous de faire un Antoine d'un Alexandre'. Galanterie et héroïsme antique sur les scènes parisiennes (1630-1640)*“, in: *Littératures classiques 77* (2012), S. 195–212.; GUELLOUZ, Suzanne: „*Du héros au galant : l'apport du récit hispano-mauresque dans l'évolution du roman en France au XVIIe siècle*“, *Modèles, dialogues et invention : mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen: Presses universitaires de Caen 2002, S. 57–68.; HENIN, Emmanuelle: „*‚Pyrrhus n'avait pas lu nos romans': Le Héros tragique à l'épreuve de la galanterie (1666-1676)*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 33/64* (2006), S. 63–83.; SWEETSER, Marie-Odile: „*De l'idéal galant à l'héroïsme amoureux*“, in: DENIS, Delphine und Anne-Elisabeth SPICA (Hrsg.): *Madeleine de Scudéry. Une femme de lettres au XVIIe siècle*, Arras: Artois Presses Universitaires 2002, S. 133–140.

Zwar stilisierte man Frauen durchaus vereinzelt als wehrhafte Kriegerinnen, doch wurden ihnen in der Regel weniger kriegerische Eigenschaften wie *force* und *courage*, sondern eher moralische Attribute wie *constance*, *honnêteté*, *chasteté*, *pudeur* oder *piété* zugeschrieben. Heldinnen, so formuliert es etwa Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière auf charakteristische Art in seiner *Poëtique* von 1640, seien „Femmes illustres par leur chasteté".[21] Pierre le Moynes Porträtsammlung *La gallerie des femmes fortes* von 1647 muss mit ihrer eher untypischen Würdigung von alttestamentarischen Kriegerinnen wie Debora und Judith deshalb im spezifischen Kontext der Regentschaft von Anna von Österreich gesehen werden.[22] Auch die Zeit der ‚Grande Mademoiselle', die sich auf unge-

---

21 LA MESNARDIERE: *La poëtique (1640)*. S. 115. Die Analysen von Noémi Hepp stützen diese Annahme, sieht sie das 17. Jahrhundert doch von einer „discordance ressentie […] entre héroïsme et féminité" geprägt, die zu einem Idealbild der Frau geführt habe, das dezidiert gegen die kriegerischen „qualités viriles de l'esprit ou du caractère" gerichtet war. Vgl. HEPP, Noémi: „*La notion d'héroïne*", in: LEINER, Wolfgang (Hrsg.): *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen: Narr 1978, S. 9–27. Hier SS. 10, 23. Nicole Boursier zeigt, wie Madeleine de Scudéry in ihrem Roman *Clélie* eine weibliche Protagonistin einführt, die zwar „un rôle actif, à part entière" spielt, nicht aber die „qualité superlative" früherer männlicher Heldenfiguren wie der des Grand Cyrus erreicht. Vgl. BOURSIER, Nicole: „*Avatars de l'héroïne chez Madeleine de Scudéry*", in: RICHMOND, Ian und Constant VENESOEN (Hrsg.): *Présences féminines : littérature et société au XVIIe siècle français*, Tübingen: Narr 1987, S. 261–289. Hier SS. 285, 283. Am Beispiel der Darstellung der Figur der Lucretia weist Philippe Bousquet für den Zeitraum zwischen 1630 und 1650 auf den seltenen Fall eines subversiven und transgressiven weiblichen Heroismus hin. Seinen Beobachtungen zufolge speist sich der Heldenstatus von Lucretia gerade daraus, dass sie in Konflikt mit den moralischen Normen gerät, Schuld auf sich lädt und sich dafür selbst bestraft. Vgl. BOUSQUET, Philippe: „*L'héroïsme féminin au XVIIe siècle entre admiration païenne et représentations chrétiennes*", in: WETSEL, David (Hrsg.): *Les femmes au Grand Siècle*, Tübingen: Narr 2003, S. 93–108.

22 Zum bereits gut erschlossenen Thema der *femme forte* vgl. SCHLUMBOHM, Christa: „*Die Glorifizierung der Barockfürstin als ‚Femme Forte'*", in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert 2* (1981), S. 113–122.; SPICA, Anne-Elisabeth: „*De la galerie d'illustres à l'éloge ad foeminam : image, imagination et héroïsme féminins dans La Gallerie des femmes fortes du P. Le Moyne (1647)*", *De l'éventail à la plume : mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 2007, S. 349–369.; HOGG, Chloé: „*Strong women, illustrious men: constructing History and Civic virtue in the Grand Siècle*", in: *Papers on French seventeenth century literature*

wöhnlich martialische Art heroisch stilisieren ließ, fällt nicht zufällig in die weiblich dominierte Phase zwischen den Regierungszeiten von Ludwig XIII. und Ludwig XIV. Und wenn Jean-Baptiste L'Hermite de Solier, der Bruder von Tristan L'Hermite, in seiner 1645 veröffentlichten historischen Biografie der Mathilde von Canossa das wehrhafte Bild einer „Amazone Chrestienne entre les plus heroïques de son temps & des siecles à venir" zeichnet, die sich schon früh durch einen „esprit prudent, joint au bras invincible" ausgezeichnet habe,[23] handelt es sich zwar nicht um einen Einzelfall der kriegerischen Heroisierung einer Frau, wohl aber um ein kulturgeschichtliches Phänomen, das sich zeitlich insbesondere auf die 1640er Jahre eingrenzen lässt. Wie Micheline Cuenin in einem Aufsatz zur literarischen Figur der „guerrière" hervorhebt, verlor das Konzept, das sich in der Renaissance großer Beliebtheit erfreut hatte und unter der Regentschaft von Anna von Österreich noch einmal auflebte, in der Zeit nach der Fronde seine gesellschaftliche Strahlkraft.[24]

Was die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts angeht, stellt die umfangreiche Korrespondenz Madame de Sévignés eine aufschlussreiche Quelle zur Erforschung der zeittypischen Konzeption von tugendhaftem Heldentum dar. Insbesondere die Schilderung des Todes des Vicomte de Turenne ist hier zu nennen.[25]

26/50 (1999), S. 19–27.; CHIHAIA, Matei: *Institution und Transgression: inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines*, Tübingen: Narr 2002. S. 92–99.

23 Vgl. L'HERMITE DE SOLIERS: *La Princesse héroïque, ou la vie de la comtesse Mathilde, marquise de Mantoue et de Ferrare*. SS. 3, 9.

24 Vgl. CUENIN, Micheline: „*La Femme et la guerre*", in: RICHMOND, Ian und Constant VENESOEN (Hrsg.): *Présences féminines : littérature et société au XVIIe siècle français*, Tübingen: Narr 1987, S. 291–323. Ian W. McLean ordnet die Repräsentation von Frauen als kriegerische Heldinnen ebenfalls der ersten Jahrhunderthälfte zu: Vgl. MCLEAN, Ian W.: *Woman triumphant : feminism in French literature (1610-1652)*, Oxford: Clarendon Press 1977. Jean-Marie de Vernons 1678 erschienene Stilisierung der Madame de Saint-Baslemont im Buch *L'Amazone chrestienne* muss vor diesem Hintergrund als unzeitgemäßer Versuch einer kriegerischen Heroisierung gedeutet werden, der als Ausnahme die Regel bestätigt. Vgl. VERNON: *L'Amazone chrestienne ou les Aventures de Madame de S. Balmon, qui a conjoint une admirable dévotion avec l'exercice des armes*. Für eine kenntnisreiche Biografie der historischen Persönlichkeit siehe ferner: CUENIN, Micheline: *La dernière des amazones : Madame de Saint-Baslemont*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1992. Zur Frage des weiblichen Heldentums vgl. ferner auch die Ausführungen in Kapitel I.2 dieser Arbeit.

25 Andere als Kriegshelden wahrgenommene Persönlichkeiten, wie beispielsweise der als,Turenne des mers' bezeichnete hugenottische Marineoffizier Abraham Duquesne, erlangten keinen ähnlichen Popularitätsgrad. Jean Trouchaud diskutiert die Bemühun-

Dieser wird in einem Brief an die Tochter vom 18. August 1675 bezeichnenderweise weniger wegen seiner kriegerischen Leistungen, als vielmehr wegen seiner Tugendhaftigkeit als „véritable héros“ glorifiziert:

„[C]e n’est pas depuis sa mort que l’on admire la grandeur de son cœur, l’étendue de ses lumières et l’élévation de son âme ; […] Chacun conte l’innocence de ses mœurs, la pureté de ses intentions, son humilité éloignée de toute sorte d’affectation, la solide gloire dont il était plein, sans faste et sans ostentation, aimant la vertu pour elle-même, sans se soucier de l’approbation des hommes : une charité généreuse et chrétienne.“[26]

Nicht nur an dieser, auch an vielen anderen Stellen in den Briefen Madame de Sévignés wird der Feldherr als bescheidener und demütiger, dabei aber durchaus edler und großmütiger Mann beschrieben, der die Tugend um ihrer selbst willen achtet. Im Begriff der *élévation d’âme* klingt dabei deutlich das Ideal der *magnanimité* an. Ähnlich wie Madame de Sévigné über Turenne äußert sich Bossuet in seiner Grabrede von 1687 über den ‚Grand Condé‘. Es wird darin eine Form von Heldentum gelobt, die nicht durch kriegerische Qualitäten, sondern durch moralische Tugenden wie Demut und Menschlichkeit charakterisiert ist:

„[A] la gloire de la vérité, montrons, dans un prince admiré de tout l’univers que ce qui fait les héros, ce qui porte la gloire du monde jusqu’au comble, valeur, magnanimité, bonté naturelle, voilà pour le cœur ; vivacité, pénétration, grandeur et sublimité de génie, voilà pour l’esprit, ne seraient qu’une illusion si la piété ne s’y était jointe ; et enfin, que la piété est le tout de l’homme. […] Loin de nous les héros sans humanité !“[27]

---

gen Bossuets, den „héros de la Royale“ zur Konversion zu bewegen: TROUCHAUD, Jean: „*Bossuet et le ‚Turenne des mers‘*“, in: *Revue Bossuet 2* (2011), S. 101–105. Hier S. 102.

26 SEVIGNE, Marie de Rabutin-Chantal de: *Correspondance*, Bd. 2, hrsg. v. Roger DUCHENE, Paris: Gallimard 1996. S. 53–54. Pierre Dostie hat dem Thema der Darstellung von Turennes Tod innerhalb der Korrespondenz von Madame de Sévigné eine eigenständige Untersuchung gewidmet: DOSTIE: „*La Mort de Turenne dans la Correspondance de Mme de Sévigné ou la naissance d’un mythe*“.

27 BOSSUET, Jacques Bénigne: *Oraisons funèbres*, Paris: Garnier 1988. S. 384. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass Bossuet sich in seinem 1681 erschienenen *Discours sur l'histoire universelle* noch affirmativ auf die kriegerische Virtus des antiken Rom bezieht. Vgl. dazu: ANDRIVET, Patrick: „*Une fabrique de héros ?*“, *La liberté coupable ou les anciens Romains selon Bossuet*, Orléans: Paradigmes 2006, S. 57–64.

Während Attribute wie „valeur", „magnanimité" und „grandeur" noch zum Typus des militärischen Helden passen, wie er modellbildend für die erste Hälfte des Jahrhunderts war, markieren die zentralen Begriffe „piété" und „humanité" eine diskursive Neuordnung, die den Feldherrn und Fronde-Revolutionär als guten Christenmenschen erscheinen lässt.

Eine weitere Position, die typisch für die Kritik am militärischen Heldentum in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist, findet sich in einem Brief, den Madame de Maintenon am 30. März 1675 an den Abbé Gobelin adressierte. Sie berichtet ihrem Korrespondenzpartner dabei davon, dass ihr in einer Predigt des Jesuitenpriesters Jules Mascaron ein negatives Bild vom kriegerischen Heldentum vermittelt worden war:

> „J'ai fait mes dévotions aujourd'hui et j'ai entendu une belle déclamation du Père Mascaron : […] Il a parlé un peu trop fortement sur les conquêtes et nous a dit qu'un héros était un voleur qui faisait à la tête d'une armée ce que les larrons font tout seul.[28]

Auch Fénelons absolutismuskritischer Erziehungsroman *Les Aventures de Télémaque*, der 1699 erstveröffentlicht wurde und bereits das paradoxe Modell eines „héroïsme antihéroïque et anti-absolutiste propre aux Lumières" darstellt,[29]

---

28 MAINTENON, Françoise d'Aubigné de: *Lettres de Madame de Maintenon*, Bd. 1, hrsg. v. Hans BOTS und Eugénie BOTS-ESTOURGIE, Paris: Champion 2009. S. 175. Dass die frühen Warnungen durchaus prägend für die Einstellung Madame de Maintenons werden sollten, zeigt sich unter anderem an der 1687 anonym erschienenen und ihr gewidmeten Textsammlung *La nuit brillante ou le carousel de l'esprit*, in der – so geht schon aus dem sprechenden Untertitel hervor – für ein *Détachement de la philosophie des héros* geworben wird. Vgl. UNBEKANNTER AUTOR: *La nuit brillante ou le carousel de l'esprit : détachement de la philosophie des Heros*, Paris 1687. Insbes. S. 34ff.

29 BONNET: „*En guise de conclusion. Le débat sur l'héroïsme au XVIIIe siècle*". Hier S. 251. Noch deutlicher zu Tage tritt Fénelons Ablehnung des militärischen Heldentums jedoch im *Examen de conscience sur les devoirs de la royauté*, das bereits um 1711 verfasst, wegen seiner offenen Kritik der Monarchie jedoch erst 1734 erstmalig publiziert wurde. Darin fragt er den König: „ N'avez-vous point fait quelque injustice aux nations étrangères ? On prend un pauvre malheureux pour avoir volé une pistole sur le grand chemin, dans son besoin extrême, et on traite de héros un homme qui fait la conquête, c'est-à-dire qui subjugue injustement les pays d'un État voisin. […] Prendre un champ à un particulier est un grand péché. Prendre un grand pays à une nation est une action innocente et glorieuse. Où sont donc les idées de justice ?" FENELON,

propagiert eine gewandelte Vorstellung von Heldentum. Dieses solle nicht an außergewöhnlichen Taten im Krieg, sondern an einem tugendhaften Verhalten im Alltag gemessen werden. Die Figur des Mentor zeichnet dem jungen Telemachos deshalb auch das abschreckende Bild von Prinzen, die sich einzig über das Kriegerische als Helden zu definieren versuchen, bei den „occasions communs" dagegen jegliche Größe vermissen lassen:

„Voilà ce qui déshonore les princes qui ont fait les plus grandes actions : après avoir paru des héros dans la guerre, ils se montrent les derniers des hommes dans les occasions communes, où d'autres se soutiennent avec vigueur."[30]

3. GEISTIGES HELDENTUM

Eine sarkastische Bemerkung La Bruyères über die Verlogenheit der Versailler Hofgesellschaft zeigt nicht nur an, inwiefern das Heroische als Wertkategorie gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein mitunter ernsthaftes Glaubwürdigkeitsproblem hatte. Sie verdeutlicht auch, welcher Bereich menschlicher Tätigkeit und Haltung neben dem kriegerischen („valeur") und dem moralischen („mérite") überhaupt noch zum Gegenstand heroisierender Zuschreibungen werden konnte: jener des Geistes („esprit").

„Vient-on de placer quelqu'un dans un nouveau poste, c'est un débordement de louanges en sa faveur, qui inonde les cours et la chapelle, qui gagne l'escalier, les salles, la galerie, tout l'appartement […]. L'homme d'esprit, de mérite ou de valeur devient en un instant un génie du premier ordre, un héros, un demi-dieu. Il est si prodigieusement flatté dans toutes les peintures que l'on fait de lui, qu'il paraît difforme près de ses portraits […]."[31]

Nicht erst im 18. Jahrhundert, in dem der *grand homme*, das *génie* und damit – um eine Formulierung Michel Delons aufzugreifen – der „héros de l'esprit"[32] bekannterweise eine immense Glorifizierung erfuhr, die gegen Ende des Jahr-

---

François de Salignac de La Mothe: *Œuvres*, hrsg. v. Jacques LE BRUN, Paris: Gallimard 1997. S. 989.

30 FENELON: *Œuvres*. S. 307.

31 LA BRUYERE: *Œuvres complètes*. S. 224–225.

32 Vgl. DELON, Michel: „*Héros de l'esprit. Le Buffon de Lebrun-Pindare*", in: GENETIOT, Alain (Hrsg.): *L'éloge lyrique*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 2009, S. 247–258.

hunderts in die Pariser Pantheonisierungen mündete, waren außerordentliche geistige Leistungen ein möglicher und häufiger Heroisierungsgrund. In der eingangs zitierten Elogensammlung Perraults wird nicht etwa nur den Denkern und Künstlern größte Geisteskraft zugesprochen, die unterschiedlichen *hommes illustres* ähneln sich – um eine Formulierung des Autors aufzugreifen – bezeichnenderweise alle darin, dass sie sich „par la seule force de leur génie“ vom Mittelmaß abheben.[33] Wenngleich der Typus des heroischen Gelehrten, des „héros érudit“, im Bereich der Literatur eine eher seltene Erscheinung blieb,[34] deuten zahlreiche Quellen darauf hin, dass Formen des geistigen Heldentums allgemein große soziale Distinktionskraft zukam.[35] Philosophie, Naturforschung, Dichtung, Rhetorik und die schönen Künste waren nicht etwa Sache hochspezialisierter Kreise, sondern integraler Bestandteil des Ideals aristokratischer Bildung.[36] Universalgelehrte wie René Descartes, Pierre Gassendi und Blaise Pascal genossen schon zu Lebzeiten höchstes Ansehen, ihrer geistig-intellektuellen Größe wurde der Nimbus heroischer Außergewöhnlichkeit verliehen. Selbst Pascal, der eine dezidiert heroismuskritische Position vertrat und in seinen *Pensées* nur Jesus Christus eine „âme parfaitement héroïque“ zuspricht,[37] konzediert den „grands

---

33 PERRAULT: *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*. S. 8.

34 Nancy Oddo weist den literarischen Typus beispielsweise in Antoine Domayrons *Histoire du siège des muses* nach: ODDO, Nancy: „*Héros érudit dans le roman baroque français : le cas pionnier du Siège des Muses d'Antoine Domayron (1610)*“, *Savoirs et savants dans la littérature : Moyen Age - XXe siècle*, Paris: Classiques Garnier 2010, S. 131–148. Hier S. 132. Barbara Selmeci zeigt, wie der Weise und Dichter Solon in Georges und Madelaine de Scudérys *Artamène ou le Grand Cyrus* als Held konstruiert wird: SELMECI, Barbara: „*Des pères aux pairs. La Représentation de l'homme et de la femme de lettres en héros dans Artamène ou le Grand Cyrus*“, in: *@nalyses 1/1* (2006), S. 25–46.

35 Alain Faudemay stellt in diesem Sinne die Distinktion durch „valeur“ neben die Distinktion durch „esprit“. Vgl. FAUDEMAY: *La distinction à l'âge classique*. Insbes. S. 233–241.

36 Partiellen Anspruch auf den Status des Geisteshelden erhoben gegen Ende des Jahrhunderts selbst seefahrende Händler wie zum Beispiel Jean-Baptiste Tavernier und Jean Chardin, beide wohlhabende Vertreter des Bürgertums. Wie Isabelle Morlin zeigt, knüpfen sie in ihren Berichten an die „tradition érudite des relations de voyage“ an und realisieren so eine „collaboration implicite entre la société des lettres et le commerce.“ Vgl. MORLIN, Isabelle: „*Récits de voyages marchands dans la seconde moitié du XVIIe siècle : portrait du négociant en héros*“, in: *Etudes Littéraires 40/2* (2009), S. 13–29. Hier S. 18.

37 PASCAL: *Œuvres complètes*. S. 652.

génies“ eine Form der inneren Größe, der mit „empire“, „éclat“, „grandeur“, „victoire“, „lustre“ typische Eigenschaften aus dem semantischen Feld des Heroischen eignen:

> „Les grands génies ont leur empire, leur éclat, leur grandeur, leur victoire et leur lustre, et n'ont nul besoin des grandeurs charnelles où elles n'ont pas de rapport. Ils sont vus, non des yeux mais des esprits. C'est assez.“[38]

Häufig wurden daneben auch historische Größen des Geisteslebens wie Seneca als Exempla einer heroischen Lebensführung herangezogen.[39] Dass sich Adelige im Frankreich des 17. Jahrhunderts sowohl im militärischen (*armes*) als auch im geistigen (*lettres*) Bereich als heroische Individuen unter ihresgleichen auszeichnen konnten, wird überdies an der Art und Weise augenfällig, wie zum Beispiel der ‚Grand Condé‘ in der Panegyrik *L'Alliance des armes et des lettres* des Sieur de Tournay im unmittelbaren historischen Vorfeld der Fronde glorifiziert wurde. In der 144-seitigen Lobschrift wird der enge Zusammenhang zwischen dem Studium der antiken Klassiker und einer heroischen Praxis an zentraler Stelle verhandelt: „Tous ces illustres Heros n'auroient pas consommé tant de

---

38 Ebd. S. 649.

39 Anthony Levi und Philippe Soual zeigen, inwiefern der cartesianischen Ethik selbst wiederum ein heroisches Menschenbild zugrunde liegt: LEVI: „*La disparition de l'héroïsme : étapes et motifs*“. Insbes. S. 77–78.; SOUAL, Philippe: „*L'héroïsme de la liberté chez Descartes*“, in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger 4* (2004), S. 403–422. Als seltenes Beispiel der literarischen Dekonstruktion des geistigen Heroismus kann Geneviève Forets zwischen 1681 und 1683 in zwei Bänden veröffentlichter Roman *L'histoire de la philosophie des héros* gelten, in dem die Autorin verschiedene philosophische Positionen ironisiert und demgegenüber einen moralischen Heroismus profiliert. Ihren als Sprachrohr fungierenden Protagonisten Alcidas lässt die Autorin diesbezüglich an einer Stelle des zweiten Bandes sagen: „Si je réüssi dans ce que j'imagine, que je mettray dans un beau jour l'opposition qu'il y a entre les demy-Dieux qui ont toutes les lumières de la vertu, & les sçavants qui ont tout l'aveuglement de la Philosophie“. FOREST, Geneviève: *L'histoire de la philosophie des héros ou le roman de la philosophie*, Bd. 2, Paris: J. L'Espicier 1683. S. 173–174. Der „héros“ wird so – um ein Wortspiel Philippe Chométys aufzugreifen – zum „héraut de la vertu“. Vgl. CHOMETY, Philippe: „*‚Folies des romans‘ et ‚grotesques des philosophies‘ dans L'Histoire de la philosophie des héros de Geneviève Forest (1681-1683)*“, in: DUFLO, Colas (Hrsg.): *Fictions de la pensée, pensées de la fiction : roman et philosophie aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris: Hermann 2013, S. 39–59. Hier S. 51.

temps sur les livres, s'ils les eussent creu tout à fait inutiles à la vertu."[40] Und auch in Saint-Évremonds Porträt des Feldherrn werden die kriegerischen und die geistigen Aspekte seiner heroischen Außeralltäglichkeit als sich ergänzende Eigenschaften hervorgehoben:

„Durant l'attaque [du faubourg Saint-Antoine], rien ne fut égal au danger que sa valeur. Il eut toutes ses lumières vives et promptes qui viennent du génie et de la présence de l'esprit. Il fit tout ce que devait faire la vigueur, la fermeté, le courage. Il donna les ordres et les exécuta ; il fut capitaine et il fut soldat ; et, s'il se peut, quelque chose au-dessus de lui-même."[41]

In den 1668 erschienenen *Considerations sur Annibal* geht Saint-Évremond sogar noch einen Schritt weiter und deklariert, dass allein die geistig-moralischen Fähigkeiten die „merite des grands hommes" ausmachen:

„La beauté de l'esprit, la grandeur de l'ame, la magnanimité, le desinteressement, une capacité general qui s'étand à tout, sont la meilleure partie du merite des grands hommes ; sçavoir simplement tuër des gens […], c'est exceller dans une science bien funeste."[42]

---

40 TOURNAY, Sieur de: *L'Alliance des armes et des lettres*, Paris 1648. S. 50. Tournay verwendet den Topos von *arma et litterae* daneben auch, um seine eigene Funktion als Sprachrohr des Helden, als „Heraut de vos vertus" (S. 6) zu unterstreichen: „[S]i vos grands exploits vous rendent digne d'une Gloire incomparable, il n'y a que les Lettres qui la puissent rendre eternelle." (S. 140)

41 SAINT-EVREMOND: *Condé, Turenne et autres figures illustres*. S. 52. Condé kämpft am 2. Juli 1652 während der ‚Fronde des Princes' gegen die Truppen Mazarins und Anne d'Autriches, ihrerseits unter der Führung des Vicomte de Turenne. In Saint-Évremonds *Parallèle de Monsieur le Prince et de Monsieur de Turenne sur ce qui regarde la guerre* werden die unterschiedlichen Qualitäten der beiden berühmtesten Kriegshelden des *Siècle classique* einander vergleichend gegenübergestellt: Ebd. S. 119–122. Anhand der Kriegsberichte über die Belagerung von Namur zeigt Michèle Virol, wie es gerade gegen Ende des Jahrhunderts deshalb zu einer Überblendung von Formen des militärischen und des geistigen Heldentums kommt, weil der Strategie und Taktik der Kämpfenden größere Bedeutung zukommt als den traditionellen kriegerischen Tugenden Mut, Entschlossenheit und Stärke. Vgl. VIROL, Michèle: „*Le siège de Namur en 1692 : l'héroïsme et la technique*", in: *XVIIe siècle, 228, 2005* (2005), S. 465–488.

42 SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis: *Œuvres meslées*, Paris: Claude Barbin 1668. S. 21.

Eine Spielart des geistigen Heldentums im Siècle classique stellt schließlich auch die *libertinage intellectuelle* dar, die gemeinhin mit Namen wie Théophile de Viau, Pierre Gassendi, Cyrano de Bergerac, Pierre Bayle und François de La Mothe Le Vayer in Verbindung gebracht wird.[43] Anders als der amouröse Libertin, der vor allem im Jahrhundert der Aufklärung zu einer wichtigen literarischen Größe wird,[44] kämpft der intellektuelle Libertin gegen Dogmen und starre Konventionen im geistigen Bereich. Als Vorreiter einer materialistischen Wissenschaftskultur ist es ihm vor allem daran gelegen, metaphysische Spekulation, Unvernunft und blinde Autoritätsgläubigkeit zu überwinden. Molière hat dieser Form von Heldentum mit Figuren wie dem gutgläubigen Orgon, der auf den Schwindler Tartuffe hereinfällt, oder dem hypochondrischen Argan, der sich nicht von seinen eingebildeten Krankheiten lösen möchte, ex negativo ein bleibendes Denkmal gesetzt.[45]

Bevor es im nun folgenden Kapitel darum gehen wird, einzelne Konfigurationen des Heroischen in repräsentativen Dramentexten herauszuarbeiten, die zwischen ca. 1630 und 1680 entstanden, lässt sich bezüglich der vorliegenden Typo-

---

43 Vgl. dazu: VERONA, Luciano: *La contestation intellectuelle au XVIIième siècle : du libertinage à la philosophie*, Milano: Cooperativa Libraria I.U.L.M. 1982. In einem Aufsatz über die politische Dimension des Protagonisten aus Charles Sorels *Histoire comique de Francion* weist Michèle Rosellini die Vorstellung eines libertinen Heldentums – was Sorels satirischen Roman betrifft – zurück. Vgl. ROSELLINI, Michèle: „*La ‚générosité' du héros libertin a-t-elle un sens politique ?*“, in: *Littératures classiques, 55, 2005* (2005), S. 169–185. In anderen Gattungen lässt sich diese Form des Heldentums, zumal später im Jahrhundert, aber durchaus nachweisen. Die These der heroischen *générosité* Francions, gegen die die Autorin argumentiert, geht dabei auf ein einflussreiches Werk Antoine Adams zurück: ADAM, Antoine: *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris: Droz 1935.

44 Carole Dornier zeigt, wie der Maréchal de Richelieu (1696-1788), dessen hedonistischer Lebensstil seine Zeitgenossen gleichermaßen als Skandal und als Faszinosum empfanden, in Texten des späten 18. Jahrhunderts als „héros libertin“ stilisiert wurde: DORNIER, Carole: „*Le maréchal de Richelieu en héros libertin : modèles romanesques et rhétorique révolutionnaire*“, *Avatars littéraires de l'héroïsme. De la Renaissance au siècle de Lumières*, Caen: Presses Universitaires de Caen 2005, S. 171–185.

45 Dass Orgon den Hochstapler Tartuffe regelrecht als Held verehrt, macht die Verkehrung der Verhältnisse komplett. In der zweiten Szene des ersten Aktes bringt die Dienerin Dorine Orgons Verblendung auf den Punkt: „Enfin il en est fou ; c'est son tout, son Héros ; / Il l'admire à tous coups, le cite à tout propos ; / Ses moindres actions lui semblent des miracles, / Et tous les mots qu'il dit, sont pour lui des Oracles.“ MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 106.

logie zusammenfassend sagen, dass es sich sowohl bei dem kriegerischen, als auch dem tugendhaften und dem geistigen Helden um Typen handelt, denen außergewöhnliche Qualitäten zugeschrieben werden. Während sie sich alle durch ein gesteigertes Maß an Agency, Agonalität, Charisma und Transgressivität auszeichnen und dadurch in struktureller Hinsicht ähneln, sind ihnen unterschiedliche Aktionsfelder zugewiesen. Stark verkürzt und bildhaft ausgedrückt scheint es so, als stiege der Held im Laufe des Jahrhunderts von seinem Schlachtross, um fortan am Hof, im Salon, in der Akademie, auf der Kanzel oder in der Gelehrtenstube zu brillieren.

IV. Konfigurationen des Heroischen im Drama

> Il apparaît de temps en temps sur la surface de la terre des hommes rares, exquis, qui brillent par leur vertu, et dont les qualités éminentes jettent un éclat prodigieux.
> JEAN DE LA BRUYÈRE, *LES CARACTÈRES*[1]

Im nun folgenden Teil der Arbeit sollen insgesamt fünf Konfigurationen des Heroischen aus der Dramenliteratur des *Siècle classique* vorgestellt werden. Bei den fünf Stücken, von denen jedes für sich den textlichen Nukleus einer literaturgeschichtlichen Konfiguration bildet, handelt es sich um Werke, die in den von tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen geprägten Jahrzehnten zwischen ca. 1630 und 1680 entstanden. Pierre Corneilles *Le Cid* (1637), Tristan L'Hermites *Osman* (1646?/1656), Thomas Corneilles *Timocrate* (1656/1658), Molières *Le Festin de Pierre* (1665/1683) und Jean Racines *Phèdre et Hippolyte* (1677) stehen exemplarisch für je ein Jahrzehnt und sollen deshalb explizit im unmittelbaren zeitlichen Kontext ihres Entstehens und ihrer Wirkung untersucht werden. Wenngleich den fünf Stücken ein unterschiedlicher Bekanntheitsgrad zukommt, handelt es sich doch bei allen fünf Dramen um Werke, die für vorherrschende Strömungen der jeweiligen Dekade charakteristisch sind und somit repräsentative Bedeutung für die vorliegende Untersuchung besitzen. Neben den schon früh kanonischen Texten *Le Cid* und *Phèdre et Hippolyte* beinhaltet das Korpus auch einen im 17. Jahrhundert über die Maße erfolgreichen, heute aber fast vergessenen (*Timocrate*), einen vor allem erst seit der Romantik stark rezipierten (*Le Festin de Pierre*) sowie einen weder damals noch heute in größerem Umfang wahrgenommenen Text (*Osman*).

---

1 LA BRUYERE: *Œuvres complètes*. S. 97.

Neben den unterschiedlichen Heldenfiguren, die primär textimmanent hinsichtlich ihrer ethisch-moralischen und ihrer ästhetischen Dimension analysiert werden, spielen bei der hermeneutischen Erschließung der Werke auch textexterne Faktoren eine wichtige Rolle. Dazu zählen etwa sozio-politische Rahmenbedingungen, Publikumsbezüge und Positionskämpfe im Feld der Literatur. Ziel der Interpretationsarbeit wird insbesondere sein, anhand der paradigmatischen Artikulationsform des Glanzes ein Panorama der Heldendarstellung im Drama der französischen Klassik aufzuzeigen, das wesentliche Transformationen und Brüche, aber auch Kontinuitäten und Traditionslinien deutlich werden lässt.

1. PIERRE CORNEILLE: *LE CID* – DAS PORTRÄT DES HELDEN

„Ce portrait vivant que je vous offre représente un Héros assez reconnaissable aux lauriers dont il est couvert. Sa vie a été une suite continuelle de victoires, son corps, porté dans son armée, a gagné des batailles après sa mort, et son nom au bout de six cent ans vient encore de triompher en France.“[2]

So lauten die ersten beiden Sätze des Widmungsbriefs, den Pierre Corneille der Originalausgabe seines *Cid* von 1637 voranstellte. Bereits diese prominente Formulierung im Paratext des Stücks lässt wenig Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei dem anfangs als Tragikomödie, später – ab der überarbeiteten Ausgabe von 1648 – als Tragödie titulierten Werk um ein Drama mit dezidiert heroischer Thematik handelt. In der Tat schuf Corneille mit seinem *Cid* ein dramatisches Werk, das an zentraler Stelle die Frage nach Formen und Funktionen des Heroischen stellt. Die Titelfigur des Cid, aber auch jene Chimènes und der Infantin, des Comte de Gormas und Don Diègues spiegeln Aspekte der Heldenkonzeption Corneilles zu dieser Zeit wider und haben die in weiten Kreisen der Zuschauer- und Leserschaft wie auch der universitären Kritik verbreitete Vorstellung vom „héros cornélien“ maßgeblich mit geprägt.[3] Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, wenn der *Cid* in der Forschung der letzten Jahrzehnte beinahe einmütig als Inbegriff der Auseinandersetzung mit dem Heroischen im Theater des *Siècle classique* gedeutet wird: „[U]n héros nous est montré le jour de son premier « coup de maître »“, schreibt beispielsweise Jean Starobinski über das Stück,[4] Paul Bénichou betont die heroische „atmosphère de fierté et d'indiscipline“,[5] die darin herrsche, André Stegman sieht im *Cid* den Ausdruck

---

2 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 691. Wenn nicht eigens erwähnt, liegt den folgenden Interpretationen der Text der Originalausgabe von 1637 zugrunde, wie er in die von Georges Couton besorgte kritische Werkausgabe in der Bibliothèque de la Pléiade (1980-1987) Eingang gefunden hat.

3 John D. Lyons hat die oft zu folgenreichen Verkürzungen neigende Forschung zum „héros cornélien“ zuletzt übersichtlich zusammengefasst. Seinem Appell, die reduktionistische Sicht auf einen sich in allen Werken des Autors wiederfindenden Heldentypus zugunsten einer Betonung der unterschiedlichen Formen und Figuren aufzugeben, folgt diese Arbeit. Vgl. LYONS, John D.: „*Le mythe du héros cornélien*“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France 107/2* (2007), S. 433–448.

4 STAROBINSKI, Jean: *L'œil vivant*, Paris: Gallimard 1999. S. 44.

5 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 85.

eines „romanesque […] nourrit d'héroïsme",[6] Michel Prigent die „genèse d'un ordre héroïque",[7] Serge Doubrovsky bezeichnet Rodrigue als „héros complet"[8], und während Philippe Sellier Parallelen zur ritterlich-heroischen Gattung des Artusromans zieht, indem er Rodrigue einen „Erec ressucité" nennt,[9] konstatiert Emmanuel Minel die „logique épico-héroïque du *Cid*."[10]

Da in den bald 400 Jahren, die seit der Erstaufführung des *Cid* vergangen sind, bereits viel über das Stück gesagt und geschrieben wurde, ist jeder Versuch, heute noch etwas Neues über den Text herauszufinden, mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft. Ein genauerer Blick auf die Forschungsliteratur, die sich dem Drama unter dezidiert heroischen Gesichtspunkten gewidmet hat, zeigt jedoch, dass es bislang kaum zum Gegenstand einer repräsentationstheoretischen Analyse gemacht wurde, die ihre Ergebnisse – wie im vorliegenden Fall – zudem aus einem zeitlich relativ breit angelegten Vergleich mit weiteren, in ganz unterschiedlicher Weise auf das Heroische bezogenen Stücken aus dem Dramenkorpus des *Siècle classique* gewinnt.[11] Das Stück ist auch insofern von be-

---

6 STEGMANN, André: *L'héroïsme cornélien - Corneille et la vie littéraire de son temps*, Bd. 1, Paris: Colin 1968. S. 25. Im *avertissement* der überarbeiteten Ausgabe von 1648 grenzt sich Corneille jedoch von zwei spanischen Chroniken über die historische Figur des Cid ab, da beide etwas hätten, „qui sent le roman, et peuvent ne persuader pas davantage que celles que nos Français ont faites de Charlemagne et de Roland." Statt Epos und Roman gibt Corneille als Quelle einen historiografischen Text von Juan de Mariana, vor allem aber natürlich das Stück *Las mocedades del Cid* von Guillén de Castro (1619) an. Vgl. CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 692f. Zum Vergleich der beiden Stücke siehe auch: FLOECK, Wilfried: *„Las Mocedades del Cid" von Guillén de Castro und „Le Cid" von Pierre Corneille*, Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn 1968.

7 PRIGENT, Michel: *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris: Presses Universitaires de France 2008. S. 25.

8 DOUBROVSKY, Serge: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris: Gallimard 1963. S. 98.

9 SELLIER, Philippe: „*Le Cid et le ‚modèle héroïque' de l'imagination*", in: *Stanford French Review 5/1* (1981), S. 5–19. Hier S. 18. Vgl. dazu auch: SELLIER: *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*. S. 82.

10 MINEL, Emmanuel: „*La guerre pour la paix : images de l'héroïsme guerrier et de la sagesse politique chez Corneille (et Racine)*", in: GARAPON, Jean (Hrsg.): *Armée, guerre et société dans la France du XVIIe siècle*, Tübingen: Narr 2006, S. 127–138. Hier S. 129.

11 Material- und erkenntnisreiche Arbeiten, die der Frage nach dem Heroischen in der Gesamtheit des Œuvre Corneilles nachgehen, sind dagegen Legion. Zu den einschlägigen monografischen Publikationen, die allesamt an französischen Hochschulen ent-

sonderem Interesse, da es wegen des enormen Nachhalls, den es über die folgenden Jahrzehnte im französischen Theater hatte, als eine Art Matrix verstanden werden kann, auf die alle anderen Stücke affirmativ oder abgrenzend Bezug nehmen. Mit dem *Cid*, so die These, hat Corneille sowohl inhaltlich als auch formal ein die Epoche prägendes Modell geschaffen, hinsichtlich welchem sich seine Zeitgenossen, von Tristan L'Hermite und Thomas Corneille bis hin zu Molière und Jean Racine, bei ihren jeweiligen Auseinandersetzungen mit dem Heroischen notwendigerweise positionieren mussten. Für die Erforschung der Transformationen des Heroischen im Drama des *Siècle classique*, an der dieser Arbeit gelegen ist, stellt der *Cid* deshalb den notwendigen Ausgangspunkt dar.

Im Folgenden wird das Stück auf insgesamt drei Ebenen analysiert. Erstens wird es um konzeptionelle Aspekte des verhandelten Heroismus bzw. der unterschiedlichen Heroismen gehen. Zweitens werden verschiedene literarische Verfahren herausgearbeitet, mit deren Hilfe die Figuren im Dramentext als Helden markiert und konstruiert werden. Eingehende Betrachtung erfahren dabei die bislang kaum beachteten Visualisierungs- und Narrativierungsverfahren, die den Helden als außergewöhnliche Figur im Zeichen des Glanzes wahrnehmbar machen. Drittens wird das Stück schließlich in seinen diskursgeschichtlichen Kontext gebettet. Anhand einzelner Streitpunkte der *Querelle du Cid* soll dabei, was ebenfalls ein Novum darstellt, gezeigt werden, inwiefern gerade der Konzeption und Artikulation des Heroischen zur Zeit der Erscheinung des Dramas ein nicht unerhebliches Skandal- und Konfliktpotential zukam.

1.1 Ethos und Pathos des Helden

Im nun folgenden ersten Analyseschritt geht es essentiell um das Ethos der Helden des *Cid*. Dabei spielen sowohl soziale Aspekte, bei denen es um Phänomene wie Macht, Anerkennung und Recht geht, eine Rolle, als auch die im engeren

---

standen, zählen insbesondere: BÉNICHOU: *Morales du Grand Siècle*.; NADAL, Octave: *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris: Gallimard 1948.; DOUBROVSKY: *Corneille et la dialectique du héros*.; STEGMANN: *L'héroïsme cornélien - Corneille et la vie littéraire de son temps*.; STEGMANN, André: *L'héroïsme cornélien - L'Europe intellectuelle et le théâtre 1580-1650.*, Bd. 2, Paris: Colin 1968.; FUMAROLI, Marc: *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genf: Droz 1990.; PRIGENT: *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*.; FORESTIER: *Essai de génétique théâtrale*.; CUENIN-LIEBER, Mariette: *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*, Tübingen: Narr 2002.; MINEL, Emmanuel: *Pierre Corneille, le héros et le roi : stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*, Paris: Eurédit 2010.

Sinne ethisch-moralische Dimension, in der Fragen nach Sinn, Wert und Motivation bestimmter heroischer Aktionsformen diskutiert werden sowie zuletzt auch die Frage nach dem Pathos der Heldenfiguren und ihrer affektiven Wirkungsweise.

1.1.1 Heldentum im Zeichen von Anerkennung, Macht und Recht

Heldentum wird im *Cid* ganz wesentlich als ein interpersonales, ja gleichsam soziales Phänomen verhandelt, bei dem es um den Erwerb, das Zurschaustellen und die Verteidigung von Ehre im Sinne einer allgemein anerkannten Werthaftigkeit der Person geht.[12] Gleich auf mehreren Ebenen wird im ersten Akt die anerkennungsspezifische Dimension des Heroischen anhand der sozialen Stellung der Figuren exponiert und durch die ‚Realinjurie' der berühmten Ohrfeige entscheidend dynamisiert.[13] Dem auch bezüglich Einfluss und Macht einer Figur entscheidenden, in sich hierarchisch gegliederten und gerade deshalb heftig umkämpften Bereich von mehr oder weniger stark anerkannter Ehre (*honneur*) diametral gegenüber steht dabei der Bereich der Schande (*honte*). Während heroisches Verhalten innerhalb der aristokratischen Sphäre der „repräsentativen Öffentlichkeit", als die die im *Cid* abgebildete gesellschaftliche Distinktionswelt samt ihres „strengen Kodex »edlen« Verhaltens" mit einem Habermas'schen Begriff bezeichnet werden kann,[14] der Ehre zuträglich ist und die begehrte sozia-

---

12 Harald Weinrich zufolge ist Ehre in der Vormoderne der „höchste aller innerweltlichen Werte", der insofern ganz wesentlich an die soziale Kategorie der Öffentlichkeit gebunden ist, als „die Ehre in der Meinung der anderen von dem eigenen Werte besteht". Vgl. WEINRICH, Harald: „*Die fast vergessene Ehre*", *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1986, S. 203–224. Hier S. 203–204.

13 Als ‚Realinjurien' bezeichnet Harald Weinrich „beleidigende Handlungen", die, wie im Fall der Ohrfeige, besonders schwer wiegen, wenn „die Ehre des Beleidigten gleichsam *angerührt* wird." Vgl. Ebd. S. 204–205.

14 HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 58ff. Jean-Marie Constant hat – was Rückschlüsse auf den allgemeinen kultur- und sozialgeschichtlichen Hintergrund des *Cid* zulässt – mehrfach herausgearbeitet, dass sich der französische Adel der ersten Jahrhunderthälfte anhand einschlägig heroischer Werte wie Tapferkeit, Ehre und Eigenmächtigkeit definierte. Vgl. dazu CONSTANT: „*Der Adel und die Monarchie in Frankreich vom Tode Heinrichs IV. bis zum Ende der Fronde*". Insbes. S. 137ff.; CONSTANT, Jean-Marie: „*Héroïsme, ambition et acculturation dans la noblesse seconde au temps d'Henri IV et Louis XIII*", in: *Cahiers Tristan L'Hermite 36* (2014), S. 23–35. Insbes. S. 24–26. Zum Verhältnis von

le Anerkennung verbürgt, resultiert Schande analog dazu aus einem Mangel an heroischer Agency. Wie im Fall der Ohrfeige, die Don Diègue altersbedingt hinnehmen muss und nicht, wie es sein Ehrenkodex fordert, selbst vergelten kann, ex negativo deutlich wird, spielt das Motiv der Tat hier eine entscheidende Rolle. Der von Rodrigue gefasste Entschluss, die Ehre der Familie wieder herzustellen, indem er den Vater rächt, ist unter diesen Vorzeichen ein wichtiger erster Schritt zur Heldwerdung.[15] Noch wichtiger ist aber, dass er den scheinbar überlegenen Comte in einem Duell, das die Dramaturgie des Kampfes von David gegen Goliath aufgreift,[16] tatsächlich besiegt und so die Schande des Vaters beseitigt: „Il m'a prêté sa main, il a tué le Comte, / Il m'a rendu l'honneur, il a lavé ma honte" (II,vii,727-728).[17]

Ehre respektive Schande werden, wie mit Blick auf die literarischen Repräsentationsverfahren der Heroisierung und Deheroisierung noch genauer herauszuarbeiten sein wird, als sichtbare Glanz-Zeichen verhandelt, die den sozialen Status einer Figur anzeigen und in Form einer symbolischen Währung zirkulieren.[18] Die ökonomische Parallele drängt sich auch deshalb auf, da das symbolische Kapital der gezollten oder verweigerten Anerkennung, das im *Cid* unmittelbar mit dem Grad der Heldenhaftigkeit der Figuren interferiert, einerseits begrenzt und umkämpft ist, andererseits aber qua Stand von allen Kontrahenten für sich reklamiert wird. Wie deutlich anhand des Konfliktes erkennbar wird, der im ersten Akt zwischen dem Comte und Don Diègue eskaliert, geht es den aristokratischen Anwärtern auf den Heldentitel neben dem Bedürfnis, sich der eigenen

---

„Héroïsme et Noblesse" in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vgl. ferner: SUTCLIFFE: *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*. S. 113–163.

15 Jean Garagnon interpretiert die Stanzen in diesem Sinne. Vgl. GARAGNON, Jean: „*Corneille et la naissance du héros : une relecture des stances de Rodrigue*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 162–178.

16 Siegessicher und überheblich spricht der Comte kurz vor dem für ihn tödlich endenden Duell noch von einem „combat inégal", der für ihn keinen Zuwachs an Ehre und Ruhm bedeuten könne: „Trop peu d'honneur pour moi suivrait cette victoire : / À vaincre sans péril on triomphe sans gloire." (II,ii,434-436)

17 Rodrigue ersetzt dabei die heroische Position des Vaters. „[V]a combattre, et montrer à ton Roi / Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi", gibt Don Diègue diesbezüglich seinem Sohn als Ansporn mit auf den Weg in die Schlacht gegen die Mauren (III,vi,1109-1110).

18 Die Dimension des Visuellen betont auch Alain Faudemay bei seiner umfangreichen Studie zur Kultur der sozialen Distinktion im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Vgl. FAUDEMAY: *La distinction à l'âge classique*. Insbes. S. 113–279.

heroischen Ahnenreihe als „Généreux héritier d'une illustre famille" (IV,iii,1219) würdig zu erweisen,[19] stets auch darum, den Rivalen zu deklassieren und den exzeptionellen Status als Held, der oft superlativisch und damit exkludierend gedeutet wird, für sich alleine geltend zu machen. Im Konflikt um das Amt als Erzieher des Thronfolgers wird die Gunsterweisung des Monarchen von beiden Adeligen in ein direktes Verhältnis zur Anerkennung ihres heroischen Status gesetzt.[20] Die Wahl, die letztlich auf Don Diègue, den älteren der beiden Bewerber, fällt und dadurch dessen vergangene Heldentaten würdigt, wird im selben Zug als Deheroisierung des jüngeren, sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Dramenhandlung als Held auszeichnenden Comte empfunden. Da dieser vom König an anderer Stelle aber als „valeur même" und „Dieu des combats" bezeichnet wird (II,vi,569), wähnt er sich als würdigeren Kandidaten und macht Don Diègue die „marque d'honneur" (I,iv,148) streitig. Seine eigenen „exemples vivants" des Heroismus (I,iV,185) seien es, die dem Prinzen bei seiner Erziehung von Nutzen sein könnten, nicht die „froides leçons" (I,iv,199), die die heroische Vergangenheit Don Diègues bereithalte. Nachdrücklich betont der

---

19 Marcel Oddon hebt den engen Zusammenhang hervor, der in Corneilles Werk – zumal in der frühen Phase seiner großen Tragödien – zwischen den Konzepten von *générosité* und *héroïsme* besteht. Vgl. dazu: ODDON, Marcel: „*Tragédies et tragicomédies de Pierre Corneille: L'organisation formelle et sémantique de l'univers des personnages*", in: KONIGSON, Elie (Hrsg.): *Les voies de la création théatrâle*, Paris: CNRS 1980, S. 227–261. Hier S. 251ff. Die in der Forschung, ausgehend von Lansons 1894 publiziertem Aufsatz über den Corneille'schen *héros* und den Descartes'schen *généreux* viel diskutierte Frage, ob die Heldenpsychologie Corneilles unmittelbar von der rationalistischen Philosophie Descartes' beeinflusst war, soll hier bewusst nicht aufgegriffen werden. Vgl. LANSON, Gustave: „*Le héros cornélien et le ‚généreux' selon Descartes. Étude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes.*", in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1894), S. 397–411. Zuletzt hat Simon Schöpf die ausufernde Kontroverse zusammengefasst und überzeugend dargelegt, wieso es auf Lansons „Frage nach der „identité d'esprit" […] keine definitive Antwort geben [kann und soll]." Vgl. SCHÖPF, Simon: „*Ist der Cid ein Kartesianer? Von Psychologie und Ethik in Descartes' Traité des passions und Corneilles Le Cid*", in: *HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft 4* (2011), S. 83–101. Hier S. 100.

20 Die Tatsache, dass der König in Corneilles Stück einen heroischen Feldherrn zum Erzieher seines Nachfolgers machen und diesen so gleichsam bei einem Helden in die Schule schicken möchte, unterstreicht im Bereich der Literatur die Bedeutung, die dem Heroischen im Frankreich der Entstehungszeit des *Cid* selbst für das Selbstverständnis der Monarchie zukam. Vgl. dazu weiterführend die Ausführungen in Kapitel I.2 dieser Arbeit.

Comte, der eine meritokratische Position einnimmt und die Contenance bezeichnenderweise gerade in dem Moment endgültig verliert, als Don Diègue ihm vorhält, das Amt nicht verdient zu haben, die aktuelle Funktion und Bedeutung seines Heldentums:

„Mon nom sert de rempart à toute la Castille,
Sans moi, vous passeriez bientôt sous d'autres lois,
Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de Rois.
Chaque jour, chaque instant, entasse pour ma gloire
Laurier dessus laurier, victoire sur victoire" (I,iv,192-196)

Der Held ist seiner Selbstbeschreibung zufolge als Garant unzähliger Siege nicht nur der Verteidiger Kastiliens, sondern auch die Instanz, die dem König seine Macht sichert. Während sich Don Diègue des eigenen Status dadurch vergewissert, dass er die Epigonenhaftigkeit des Comte („Vous êtes aujourd'hui ce qu'autrefois je fus" (I,iv,206)) sowie die Gunst des Königs betont, die ihm in Form des Erziehertitels öffentlich erwiesen wurde, dreht sein Rivale die Machtverhältnisse zumindest rhetorisch um. Indem der Comte die Abhängigkeit des Königs von seinen Leistungen betont, versucht er, seine Ehre als heroischer Feldherr allein über seine Taten zu begründen.[21] In seinen Augen besetzt die „marque d'honneur", die sein Rivale ostentativ zur Schau stellt, im öffentlichen Repräsentationssystem einen Platz, der ihr nicht zusteht und die er dadurch zu zerstören trachtet, dass er sie durch den „affront insigne" (I,v,251) der im sozialen Raum ausgeteilten Ohrfeige konterkariert.[22]

---

21 Der Comte vertritt in dem Stück am deutlichsten die feudalaristokratische Position, derzufolge der Monarch allenfalls als *Primus inter pares* und nicht als absoluter Herrscher wahrgenommen wird: „Pour grands que soient les Rois, ils sont ce que nous sommes" (I,iv,151). In der ersten Szene des zweiten Aktes tritt der Wille zur Unabhängigkeit des Comte im Dialog mit Don Arias, der Stimme des Königs, besonders deutlich hervor. Die Macht des Königs wird dabei u.a. metonymisch als „sceptre qui sans moi tomberait de sa main" (II,i,382) bezeichnet.

22 Arlette Jouanna arbeitet die soziohistorische Bedeutung der „défense de l'honneur blessé" heraus und betont dabei – was auch im *Cid* deutlich wird – die Ebene der symbolischen Repräsentation: „L'intégrité de l'honneur, c'est-à-dire de cette dignité personelle faite de l'estime collective d'autrui et du sentiment intérieur de valoir plus que le commun, était une partie essentielle de la grandeur ; pour la conserver, il fallait qu'elle soit manifestée aux yeux de tous par des gestes symboliques et des signes destinés à rendre sensible une dimension autrement immatérielle." JOUANNA: *Le devoir de révolte*. S. 237.

Über ihre Rivalität hinweg teilen der Comte und Don Diègue als Vertreter des gleichen Standes mit Blick auf den Wert, der dem Heroischen beigemessen wird, nichtsdestotrotz eine identische Ideologie.[23] In deren Zentrum steht dem aristokratischen Ethos feudaler Prägung entsprechend die bedingungslose Sorge um die Anerkennung der eigenen Person innerhalb der Standesgemeinschaft.[24] Keine der Figuren möchte sich ohne Weiteres den Titel eines ganz vom Monarchen abhängigen „Courtisan" (I,iv,213) gefallen lassen und unterstreicht stattdessen emphatisch den aus eigener Kraft erworbenen Glanz heroischer Taten („éclat de [s]es hauts faits" (I,iv,214)). Die persönliche und familiäre Ehre ist für die Vertreter des Hochadels ein absoluter Wert, der sich als Imperativ Geltung verschafft und ein Gefühl wie Liebe zum reinen Vergnügen degradiert: „L'amour n'est qu'un plaisir, et l'honneur un devoir." (III,vi,1069) Während diese Gewichtung der Prinzipien für die Generation der Väter evident erscheint, stehen Rodrigue und Chimène an der Schwelle zu einer neuen Zeit. Die Stimme des Gefühls wird lauter, Ehre und Liebe geraten – was dem Stück seine nie ganz auflösbare, tragische Spannung verleiht – zunehmend in ein Interdependenzverhältnis: „Je t'ai fait une offense, et j'ai dû m'y porter, / Pour effacer ma honte et pour te mériter" (III,iv,905-906).[25]

---

23 Jean Starobinski zufolge spiegelt der Heroismus der Corneille'schen Dramen die Ideologie der Aristokratie wider, ist dabei aber gleichzeitig von einer meritokratisch-bürgerlichen Psychologie geprägt. STAROBINSKI: „*Sur Corneille*". Insbes. S. 727. Anhand der Figur des Comte lässt sich die plausible These besonders gut verifizieren.

24 Bernhard Teuber sieht im *Cid* einen „angestammten und bereits anachronistischen Adels-Ethos" zum Ausdruck gebracht, Roland Galle spricht vom „archaische[n] Kampf der Väter". TEUBER, Bernhard: „*Die Tragödie als Theater der Macht. Repräsentation und Verhandlung königlicher Souveränität bei Seneca und im frühneuzeitlichen Drama der Romania*", in: LÜDEKE, Roger und Virginia RICHTER (Hrsg.): *Theater im Aufbruch: Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 155–180. Hier S. 172.; GALLE, Roland: „*Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*", in: HORTSCHANSKY, Klaus (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1991, S. 9–20. Hier S. 11.

25 Die Pointe der Dramenhandlung besteht auf der Ebene der Liebesthematik indes darin, dass Rodrigue glaubt, die Liebe Chimènes nur retten zu können, indem er sich für die Ehre entscheidet, Chimènes Vater aus Rache tötet und dadurch diese ihrerseits zu Rache verpflichtet. Da Chimène vom selben Ehrenkodex wie Rodrigue geleitet wird, ist es ihr nicht möglich, einen Mann zu lieben, der sich ehrlos verhält. Anders als für die Generation ihrer Väter ist das Dilemma zwischen Ehrenpflicht und Liebesdienst für Rodrigue und Chimène mit seelischem Leiden verbunden. Erich Köhlers Deutung

Das Drama ist jedoch, wie Claude Haas jüngst luzide herausgearbeitet hat, auch insofern ein „Schwellentext", als es ein ambivalentes Verhältnis zum absolutistischen Modell souveräner Herrschaft artikuliert.[26] Es zeigt einerseits einen Souverän, der von den Leistungen seiner heroischen Untertanen abhängt.[27] Andererseits schafft es der König durchaus, sich zumindest in der Inszenierung vor seinem höfischen Umfeld als absoluter Souverän darzustellen. In dieser Rolle kontrolliert er über die Verleihung von Posten und Ehrentitel erfolgreich ein Gratifikationssystem und domestiziert die Helden als Höflinge (Don Diègue) bzw. schickt sie in die Ferne, um ihren Einfluss zu schmälern (Rodrigue). Haas zufolge ist es gerade nicht so, dass der König in seiner Autorität dadurch geschwächt wird, dass er den Cid neben sich dulden muss.[28] Vielmehr nutzt der Souverän

---

der Dilemmasituation als epochemachende „Vermenschlichung des Heroismus" ist damit zuzustimmen. KÖHLER, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*, hrsg. v. Henning KRAUß und Dietmar RIEGER, Freiburg: Universitätsbibliothek Freiburg 2006. S. 155.

26 Vgl. HAAS, Claude: „*Heute ein König? Zur Dramenzeit des Souveräns*", in: HAAS, Claude und Andrea POLASCHEGG (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas: Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg: Rombach 2012, S. 253–276. Hier S. 267.

27 Im *examen* der Ausgabe von 1660 nimmt Corneille, der im Kontext der *Querelle du Cid* auch wegen der politischen Implikationen des Stücks angefeindet wurde, noch einmal Bezug auf die relativ schwache Königsfigur und räumt selbstkritisch ein, dass die „manière dont ce dernier agit" möglicherweise „pas assez vigoureuse" erscheine. „[J]e me suis cru bien fondé à le faire agir plus mollement qu'on ne ferait en ce temps-ci, où l'autorité Royale est plus absolue", führt Corneille mit Blick auf den zeitgeschichtlichen Kontext der Abfassung des *examen* weiter aus – ein Jahr später, 1661, übernimmt Ludwig XIV. endgültig die Macht. Vgl. CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 702–703. Paul Scotts Interpretation des Stücks betont die Schwäche des Königs und unterstreicht „his role as a foil, allowing the heroic qualities of other characters to be drawn out while never becoming a hero in his own right." SCOTT, Paul: „*Ma force est trop petite: Authority and Kingship in Le Cid*", in: *Forum for Modern Language Studies 45/3* (2009), S. 292–304. Hier S. 300. Corneilles Willen, die Macht des Souveräns zu dieser Zeit stärker zu betonen, drückt sich auch im Frontispiz der Edition von 1660 aus, das den König in zentraler und erhobener Position im Thron sitzend zeigt, wie er über die Geschicke von Chimène und Don Diègue richtet.

28 Die Corneille'sche Tragödie, in der die machtpolitische Spannung zwischen einem schwachen König und einem starken Helden am deutlichsten und konfliktreichsten ausgestaltet wird, ist zweifelohne das im Kontext der Fronde entstandene Stück *Nicomède* (1651), in dem Corneille der rebellischen Heldenfigur Züge zeitgenössischer Fronde-Führer verleiht. Vgl. Dazu : DELON, Jacques: „*Corneille et la Fronde dans*

gezielt die Situation, in der er die Bestätigung des Ehrentitels als „souveräne Unterwerfung heroischer Größe“ darstellen kann.[29] Vor den wichtigsten Vertretern seines Reichs setzt sich der König, indem er im Imperativ spricht („Sois désormais le Cid“), als ein Befehlshaber in Szene, in dessen Machtbereich („sous mes lois“), auf dessen Geheiß hin und mit dessen Segen der Held agiert:

„Sois désormais le Cid, qu'à ce grand nom tout cède,
Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède,
Et qu'il marque à tous ceux qui vivent sous mes lois
Et ce que tu me vaux et ce que je te dois.“ (IV,iii,1235-1238)

Als Befehlshaber, Gesetzgeber, Richter und oftmals auch vermittelnder Schlichter handelt der Souverän trotz der Sympathie für das selbstherrliche Verhalten seiner Untertanen, die aus manchen seiner Repliken spricht, insgesamt gerade nicht nach dem heroischen Ethos der ehrversessenen Adeligen: „Vous parlez en soldat, je dois agir en Roi“ (II,vi,602) heißt es in einem Dialog mit Don Sanche, der den Unterschied zwischen heroischer Gesinnung und monarchischer Praxis deutlich macht.[30]

Mit dem Hinweis auf die Funktion des Königs als oberster Richter und Schlichter ist die rechtliche Bedeutungsebene angesprochen, die im *Cid* eng mit der politischen und der heroischen verbunden ist. Dies zeigt sich beispielsweise in der berühmten ‚Gerichtsszene‘, in der Chimène und Don Diègue vor dem König im Beisein der einflussreichsten Aristokraten für die Unterstützung ihrer Anliegen werben – die Bestrafung respektive die Verschonung Rodrigues. Der Kö-

---

Nicomède“, in: FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole (Hrsg.): *Thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles : mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris: Presses Universitaires de France 1992, S. 341–348. Hier S. 345–346.

29 HAAS: „*Heute ein König?*“ S. 265. Timothy J. Williams zufolge kommt dem König der Titel des Cid zupass, da das Wort auf phonetischer Ebene an die Wörter *homicide* und *parricide* erinnert und Rodrigues Ehrentitel so immer auch von seiner Schuld zeugt. Vgl. WILLIAMS, Timothy J.: „*La Menace du héros: A propos du Cid de Pierre Corneille*“, in: *Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal 4/2* (1990), S. 141–150.

30 Die „heureuse confiance“, die Emmanuel Minel im *Cid* als Hauptcharakteristikum der Beziehung zwischen dem König und den Helden mit Verweis auf die Gattungskonventionen der Tragikomödie auszumachen glaubt, täuscht in Wahrheit nur über die profunde Spannung hinweg, die zwischen den beiden Lagern ideologisch, politisch und ethisch herrscht. Vgl. MINEL: *Pierre Corneille, le héros et le roi : stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*. S. 300.

nig gibt sowohl der anklagenden als auch der verteidigenden Partei Gelegenheit, das „indigne attentat“ (II,vii,673) bzw. den „coup d’homme de bien“ (II,vii,657) – gemeint ist in beiden Fällen das für den Comte tödlich endende Duell – aus ihrer Perspektive darzustellen. Anhand der ambivalenten Beurteilung der Taten Rodrigues wird deutlich, dass sich heroisches Handeln – wie in Kapitel II.1.1 ausführlich dargelegt – selten ethisch eindeutig bewerten lässt. Durch seine inhärente Agonalität und Transgressivität gerät es in Konflikt mit bestehenden Normen und Gesetzen. Der Fall Rodrigues führt eindrücklich vor Augen, dass der Held in Bezug auf die Werte, Normen und Gesetze seiner Umwelt durch eine tiefe Ambivalenz charakterisiert ist, die ihn, je nach Perspektive des Betrachters, als Täter oder Opfer, Held oder Verbrecher erscheinen lässt. Als Modellfigur individueller Handlungsmächtigkeit folgt der Cid in letzter Konsequenz nur dem eigenen Imperativ der Ehre und nimmt in Kauf, das Gesetz zu brechen. C*rime* und *vertu* beziehen sich als Bewertungskategorien demnach häufig auf denselben heroischen Tatbestand. Dies gilt speziell für Rodrigues „coup d’essai“ (III,vi,1052), seinen Einsatz im Duell gegen den Comte.[31] Während Chimène und Rodrigue den Tod des Comte bei ihrem entscheidenden Aufeinandertreffen in der vierten Szene des dritten Aktes, der rechnerischen Mitte des Stücks, wiederholt als „crime“ gegen den Vater bzw. gegen die Liebe darstellen (III,iv,870; III,iv,911; III,iv,947; II,iv,975), zögert der König, die Missachtung des Duellverbots als Verbrechen zu inkriminieren und bezeichnet es erst dann als solches, als er Rodrigue nach seinen Verdiensten für die Reconquista über das Gesetz stellen kann: „Les Mores en fuyant ont emporté son crime“ (IV,v,1425).[32] Darüber hinaus wird Rodrigues Tat von Don Diègue als „crime glorieux“ (II,vii,733) valorisiert.[33]

---

31 Rodrigues Einsatz gegen die Mauren, der ohne königlichen Befehl und damit eigenwillig und rechtswidrig erfolgt, wird dagegen einmütig positiv bewertet und als exzeptionelle Heldentat gewürdigt.

32 In *Horace*, der nächsten Tragödie Corneilles (1640/1641), wird das Motiv wieder aufgegriffen: In der letzten Szene des Stücks fällt dort der König sein abschließendes Urteil über den problematischen Helden, der sowohl seine Stadt gerettet als auch einen Mord an der eigenen Schwester begangen hat, wobei die Verbindung von *vertu* und *crime* rhetorisch verdichtet herausgestellt wird: „Vis donc, Horace, vis, guerrier trop magnanime, / Ta vertu met ta gloire au-dessus de ton crime“ (V,iii,1759-1760)

33 Anne Sancier hebt hervor, dass der *crime* im *Cid* sowohl auf einer politisch-rechtlichen als auch auf einer moralischen Ebene verhandelt wird. Vgl. SANCIER, Anne: „*Les variations d’emploi du mot ‚crime‘ dans trois grandes œuvres classiques. Le Cid, Phèdre, La Princesse de Clèves*“, in: FOUCART, Claude (Hrsg.): *Crimes et criminels dans la littérature française*, Lyon: Université Jean Moulin 1991, S. 59–70.

Wird diese ambivalente Spannung, in der Corneilles heroischer „homme incomparable“ (III,iii,848) gleichermaßen als Retter und Verbrecher erscheint, auf der Ebene der Dramenpoetik reflektiert? Im *avertissement* der Ausgabe von 1648 rekurriert der Dramatiker auf die aristotelische Poetik und deren Tragödienlehre der gemischten Charaktere, um hervorzuheben, dass er diese im Wesentlichen berücksichtigt habe. Wenngleich er prinzipiell für einen undogmatischen Umgang mit Aristoteles wirbt, erklärt er, ihm insofern gefolgt zu sein, als er in seinem Stück einen Helden präsentiere, der „ni tout méchant, ni tout vertueux“, dabei insgesamt aber „un homme plus vertueux que méchant“ sei. „[P]ar quelque trait de faiblesse humaine qui ne soit pas un crime“ – gemeint ist Rodrigues Liebe zu Chimène –, ereile ihn ein Unglück, das er aufgrund seiner Tugendhaftigkeit nicht verdiene.[34] Der „crime“ des Duells, dem im Stück selbst ein so großer Platz eingeräumt wird, scheint für den Autor auf dieser Ebene der Betrachtung keine Rolle zu spielen. Dies tritt noch deutlicher hervor, als sich Corneille etwa zehn Jahre später, im *examen* zum *Cid* von 1660, entschieden vom aristotelischen Gebot der gemischten Charaktere distanziert und für seine Helden „quelque chose de plus touchant, de plus élévé et de plus aimable que cette médiocre bonté“ fordert. Die antiken Dichter seien gezwungen gewesen, „d’arrêter le caractère le plus parfait des Rois et des Princes dont ils faisaient leurs Héros“, er hingegen plädiere für Helden, die man als Zuschauer und Leser uneingeschränkt bewundern könne.[35]

---

34 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 696. Vierzig Jahre später beruft sich Racine in seiner Vorrede zu *Phèdre et Hippolyte* (1677) auf denselben aristotelischen Grundsatz des gemischten Heldencharakters, präzisiert dort aber nicht, dass die Tugendhaftigkeit den bestimmenden Zug der schuldigen Heldin ausmacht: „Phèdre n’est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente.“ RACINE: *Œuvres complètes*. S. 817.

35 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 700. Damit expliziert er ein gerade für seine frühen Tragödien gültiges poetologisches Heldenverständnis bewunderungswürdiger Größe, das noch deutlicher im *examen* zu seiner Tragödie *Nicomède* zur Sprache kommt: „Ce héros de ma façon“, schreibt er dort, „sort un peu des règles de la tragédie, en ce qu’il ne cherche point à faire pitié par l’excès de ses infortunes ; mais le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n’excite que de l’admiration dans l’âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable, que la compassion que notre art nous ordonne d’y produire par la représentation de leurs malheurs. [...] Dans l’admiration qu’on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n’a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu’il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L’amour qu’elle nous donne pour cette vertu que nous admirons nous imprime de la haine pour le vice contraire.“ Vgl. CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 643. Zum Stellenwert der Katharsis innerhalb

Bewundernswertes Heldentum tritt im *Cid* dabei in unterschiedlicher Form in Erscheinung. Die für den Heroismus so wichtigen Begriffe der *vertu* und der *générosité* samt ihrer entsprechenden Adjektivformen tauchen insbesondere in Zusammenhang mit heroischen Haltungen („Un cœur si généreux se rend malaisément" (II,vi,578), „Cette haute vertu qui règne dans votre âme" (II,v,515)) und heroischen Taten („ces mains généreuses / Que tant d'exploits fameux rendent si glorieuses" (V,iii,1627-1628)) auf.[36] In beiden Fällen wird dem Moment der Überwindung eine entscheidende Bedeutung beigemessen. Der Held beweist seine Virtus in der erfolgreichen Auseinandersetzung mit einem inneren oder äußeren Gegner: diesen dominiert, unterwirft und überwindet er.[37] Besonders bezüglich der männlichen Heldenfiguren ist der *Cid* als Apologie eines Heroismus der Tat zu verstehen.[38] Nicht ohne Grund verbindet Rodrigue in den Stanzen die Entscheidung für die familiäre Ehrenrettung mit einem Appell an seinen „bras", und damit jenes Körperteil, das in metonymischer Verkürzung wie kein anderes für physisch-kriegerische Heldentaten steht: „Allons, mon bras, du moins sauvons l'honneur" (I,vii,341), lauten die entscheidenden, im sich selbst mutmachenden Plural gefassten Worte, bevor er in den Kampf gegen seinen Widersacher zieht.[39] Dass die männlichen Protagonisten im *Cid* durch Taten zu

---

Corneilles Poetik der Admiration vgl. RUBIDGE, Bradley: „*Catharsis through Admiration: Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion*", in: *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature 95/3* (1998), S. 316–333.

36 Zur Bedeutungsvielfalt des Begriffs der *vertu* im Werk Corneilles vgl. GREWE: *„Vertu" im Sprachgebrauch Corneilles und seiner Zeit*.

37 Auf sprachlicher Ebene wird dies oftmals durch eine ‚vertikale Semantik' ausgedrückt. Dies lässt sich zum Beispiel in einer Replik des Königs nachweisen, in der dieser kundtut, den heroismustypischen Hochmut des Comte seinerseits niederdrücken zu wollen: „Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand Capitaine, / Je lui *rabattrai* bien cette humeur si *hautaine*." (II,vi,567-568)

38 Serge Doubrovskys Darstellung einer im *Cid* waltenden, dichotomischen Opposition zwischen einer heroisch-männlichen und einer unheroisch-weiblichen Sphäre muss, wie in der Folge deutlich werden wird, gleichwohl entschieden widersprochen werden. Zutreffend ist die Abgrenzung nur bezüglich der Kategorie des kriegerisch-militärischen Heroismus. Vgl. DOUBROVSKY, Serge: „*Corneille : masculin/féminin. Réflexion sur la structure tragique*", in: *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires 62* (1985), S. 237–255.

39 Patrice Pavis interpretiert den „monologue de délibération" in den Stanzen als einen performativen Sprechakt, der als „la répétition et le mime d'un duel, d'un meurtre et d'une initiation idéologique et politique" die folgende dramatische Handlung rhe-

Helden werden, belegt daneben auch die Textstelle, in der sich die Kunde von Rodrigues ruhmvoller Leistung („glorieux exploits“) während der Schlacht in der Stadt verbreitet und schließlich zu Chimène durchdringt. „Vous ne croiriez jamais comme chacun l’admire“, wird dieser von ihrer Vertrauten berichtet, „[e]t porte jusqu’au Ciel d’une commune voix / De ce jeune Héros les glorieux exploits“ (IV,i,1112-1114). Der durch die männlichen Figuren repräsentierte Tatheroismus stellt sich dabei fast ausschließlich als ein Kriegsheldentum dar. So beschwört Don Diègue beispielsweise seine „travaux guerriers“ (I,v,237), als er sich nach dem erlittenen Affront der Ohrfeige in einem langen Monolog seines Wertes selbstvergewissern möchte, indem er die positiven Wirkungen seines „bras“ aufzählt:

„Mon bras, qu’avec respect toute l’Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet Empire,
Tant de fois affermi le Trône de son Roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?“ (I,v,239-242)

Der Schutz des Königreichs und die Stärkung des Thrones sind heroische Leistungen, die Don Diègues Sohn im Kampf gegen die feindliche Invasion wiederholt. Anhand des Auftrags, den der König dem Cid in der letzten Szene des Stücks erteilt, wird ferner deutlich, welche Taten vom Helden der Stunde auch in Zukunft erwartet werden:

„Rodrigue cependant, il faut prendre les armes.
Après avoir vaincu les Mores sur nos bords,
Renversé leurs desseins, repoussé leurs efforts,
Va jusqu’en leur pays leur reporter la guerre,
Commander mon armée et ravager leur terre.
À ce seul nom de Cid ils trembleront d’effroi“ (V,vii,1848-1853)

---

torisch bereits in nuce enthält und präfiguriert. Vgl. PAVIS, Patrice: „*Dire et faire au théâtre. L’action parlée dans les stances du Cid*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 179–194. Hier S. 179. Die Frage, welche Rolle der affektiven Disposition der heroischen Figuren im Kontext von Entscheidungsfindung und Tat zukommt, soll in der Folge noch eingehender behandelt werden. An dieser Stelle sei nur kurz darauf hingewiesen, dass Affekten wie *ardeur* und *colère* als Movens vieler Heldentaten eine zentrale Bedeutung zukommt und dass das heroische Pflicht*gefühl* eng mit Emotionen wie *orgueil* und *fierté* zusammenhängt.

Der Cid wird als stärkste der männlichen Heldenfiguren dazu auserkoren, die Armee des Königs anzuführen und in dieser Funktion den Krieg in die Heimat der Gegner zu tragen, den dortigen Boden zu verwüsten und durch seinen Namen Schrecken zu verbreiten.

Richtet Chimène ihr ganzes Verhalten aber nicht nach denselben Werten aus wie Rodrigue? Kommt ihr innerhalb des „couple héroïque" nicht eine spiegelbildliche Funktion zu?[40] Über weite Strecken muss man dieser von Madeleine Bertaud vertretenen These zustimmen, doch zeigt sich gerade hinsichtlich des Moments der Tat ein wesentlicher Unterschied, der im *Cid* zwischen weiblicher und männlicher Heldenvirtus besteht. So wie Rodrigue sich entschließt, um seiner Ehre willen Rache für seinen gekränkten Vater zu nehmen und sich auf ein Duell mit dem Comte einzulassen, verfolgt Chimène beharrlich das Ziel, den Verantwortlichen für den Tod ihres Vaters zu verfolgen und zu bestrafen. Die Identifikation mit ihrem Vater ist so stark, dass sie dessen Konflikt internalisiert: „Rodrigue dans mon cœur combat encor mon père." (III,iii,824) Als sie ihrer Vertrauten gegenüber den Entschluss formuliert, sich für ihre Ehre und gegen ihre Liebe zu verhalten, betont sie ferner voller Nachdruck, sich nicht auf die Reaktion der „impuissantes larmes" reduzieren lassen zu wollen:[41]

„Quoi ? J'aurai vu mourir mon père entre mes bras
Son sang criera vengeance et je ne l'orrai pas !
Mon cœur honteusement surpris par d'autres charmes
Croira ne lui devoir que d'impuissantes larmes !
Et je pourrai souffrir qu'un amour suborneur
Dans un lâche silence étouffe mon honneur !" (III,iii,841-846)

Als schließlich auch in diesem Ehrenstreit alles auf ein – diesmal vom König geduldetes – Duell hinausläuft, ist es aber freilich nicht Chimène selbst, die in

40 Ich übernehme den Begriff von Madelaine Bertaud. Vgl. BERTAUD, Madeleine: „*Rodrigue et Chimène : la formation d'un couple héroïque*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 11/21* (1984), S. 521–545.

41 In einer früheren Textstelle zeigt Chimène noch mehr Schwäche und klagt das unerbittliche Gesetz der Ehre an. Von den Tränen und Seufzern, die hier noch ihre nähere Zukunft zu bestimmen scheinen, distanziert sie sich in der Folge vehement: „Impitoyable honneur, mortel à mes plaisirs, / Que tu me vas coûter de pleurs et de soupirs !" (II,iii,461-462)

den Zweikampf geht. Don Sanche erklärt sich zum Werkzeug ihres Willens: „Employez mon épée à punir le coupable“ (III,ii,788).[42]

Während die Figur der Chimène also zumindest bis zu einem bestimmten Grad heroische Agency besitzt und den männlichen Heldenfiguren in Bezug auf die affektive Grunddisposition in nichts nachsteht, ist die Figur der Infantin, der zweiten Heldin des Stücks, nach einem anderen Muster entworfen. Dem Heroismus der Tat, den die männlichen Figuren verkörpern und an dem auch Chimène partizipiert, steht in ihrer Person ein Heroismus der Haltung und der Tugend gegenüber. Als zeitgenössisches literarisches Modell des weiblichen Heroismus par excellence basiert es auf der Idee, die Heldin zur Siegerin im Kampf gegen die eigenen Gefühle zu stilisieren.[43] Die heroische Leistung besteht dabei nicht mehr in einer nach außen gerichteten Tat, sondern gewissermaßen in der Überwindung des ‚inneren Feindes‘. Die Infantin kämpft gegen ihre unstandesgemäße Leidenschaft für Rodrigue und schafft es schließlich auch, den fatalen *aveu* zurückzuhalten.[44] Dass sie den Kampf gegen ihre Gefühle gewinnen wird, ist allerdings lange Zeit nicht sicher. Mehrmals artikuliert sie ihrer Vertrauten gegenüber den Wunsch, Rodrigue über die Standesgrenze hinweg zum Mann zu nehmen und schöpft nach dessen Sieg über den Comte Hoffnung aus der Vorstellung, das Objekt ihrer Liebe könne durch heroische Taten im Ausland Anspruch auf den Thron bezwungener Königreiche erheben und so zu einem legitimen Gatten werden:

„J’ose m’imaginer qu’à ses moindres exploits
Les Royaumes entiers tomberont sous ses lois,

---

42 Der Umstand, dass die Figur der Chimène im Zuge der *Querelle du Cid*, insbesondere in Georges de Scudérys *Observations sur le Cid,* aber auch in Jean Chapelains *Sentiments sur le Cid*, als immoralische „fille dénaturée“, als „impudique“ und „monstre“ bezeichnet wird, liegt in erster Linie darin begründet, dass einige Zeitgenossen Corneilles die letztlich konstant bleibene Liebe der Hauptfigur zu Rodrigue als dem Dekorum unangemessen bewerteten. Die Polemiken spiegeln darüber hinaus aber auch eine Irritation darüber wider, dass Corneille seiner Heldin vergleichsweise agonale, tatkräftige Züge verliehen hat. Georges de Scudéry moniert im Zuge der Querelle bezeichnenderweise, dass im Cid selbst die Frauen „se piquent de bravoure“ Vgl. CORNEILLE, Pierre: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*, hrsg. v. Boris DONNE, Paris: Flammarion 2009. SS. 338ff., 331.

43 Zum Thema der geschlechtsspezifischen Semantik von Heldentum vgl. ferner die Ausführungen in Kapitel III.2 dieser Arbeit.

44 Dies steht ganz im Gegensatz zu Racines Figur der Phèdre, die, wie in Kapitel IV.5 noch ausführlich zu zeigen sein wird, ihrer zerstörerischen Passion freien Lauf lässt.

Et mon amour flatteur déjà me persuade
Que je le vois assis au trône de Grenade,
Les Mores subjugués trembler en l'adorant,
L'Aragon recevoir ce nouveau conquérant,
Le Portugal se rendre, et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées,
Au milieu de l'Afrique arborer ses lauriers :
Enfin tout ce qu'on dit des plus fameux guerriers,
Je l'attends de Rodrigue après cette victoire,
Et fais de son amour un sujet de ma gloire." (II,v,537-548)

Die Hoffnungen der Infantin keimen noch weiter auf, als Rodrigue nach seinen unerwarteten Erfolgen über die Mauren zum Cid geworden ist und ihre Vision des auf Königswürden legitimerweise Ansprüche erhebenden „fameux guerrier" Realität zu werden scheint. Die Stanzen der zweiten Szene des fünften Aktes, in denen die Infantin ihren berühmten Kampf zwischen „gloire" und „désirs", zwischen „vertu" und „passions" monologisch artikuliert (V,ii,1584-1586), dienen dazu, ihre extreme emotionale Anspannung auch auf einer formalen Ebene zum Ausdruck zu bringen und ihren Entschluss entsprechend zu profilieren. In Analogie zu den Stanzen des ersten Aktes, in denen Rodrigue sich schließlich energisch für seine Pflicht entscheidet („Courons à la vengeance" (I,vii,348)), kann auch die Entscheidung der Infantin als Schritt zur Realisierung ihres heroischen Entwurfs gedeutet werden. In der dritten Szene des fünften Aktes verleiht sie ihrem Pflichtbewusstsein sogar eine dezidiert heroische Semantik: „Je me vaincrai pourtant" lautet die kämpferische Formel (V,iii,1647), mit der sie ihrer Vertrauten gegenüber deklariert, sich selbst überwinden zu wollen.[45]

---

45 Als wichtiges Motiv klingt dabei die neostoizistisch konnotierte Tugend der *constance* an. Justus Lipsius hatte das maßgeblich auf Seneca zurückgehende Konzept (*De constantia sapientis*) in seiner Ende des 16. Jahrhunderts erschienenen Schrift *De constantia in malis publicis* sowie dem *Traité de la constance* wieder einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. Vgl. LIPSIUS, Justus: *Traité de la constance*, Tours: De Monstroeil 1594. Zur Rezeption und Wirkung der Lehre von Justus Lipsius vgl. MAURENS, Jacques: *La tragédie sans tragique : le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris: Colin 1966. S. 97ff. Im Stück *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1642/1643) kommt dem neostoizistisch geprägten Motiv der Selbstüberwindung eine zentrale Bedeutung zu. Der vormals grausame, wutgeleitete und rachsüchtige Kaiser Augustus entscheidet sich im letzten Akt des Stücks, den gegen ihn intrigierenden Verschwörern zu verzeihen und möchte fortan seinen Untertanen als ein Tugendheld ein Vorbild sein: „Apprends sur mon exemple à vaincre ta colère"

1.1.2 *Admiration* und *terreur* – Zur affektiven Wirkung des Helden

Wie insbesondere anhand der inneren Kämpfe deutlich wird, die die Infantin im *Cid* bestehen muss, spielen die Affekte als zu überwindende Macht eine zentrale Rolle im Kontext des Heroismus der tugendhaften Haltung.[46] Die Tatsache, dass beim Kampf gegen ein Gefühl wie die Liebe selbst wiederum ein Gefühl wie der Stolz ausschlaggebend ist, deutet jedoch darauf hin, dass sich auch im Kontext des Tugendheroismus Affekte und Heldentum nicht klar trennen lassen. An den deutschen Wörten Ehr*gefühl* und Pflicht*gefühl* lässt sich die intime und durchaus ambivalente Verbindung ablesen, die zwischen den – in der Corneille-Rezeption oft zu stark dichotomisch dargestellten – Bereichen von *honneur* und *amour* sowie *devoir* und *passion* besteht.[47] Vor dem Hintergrund einer klaren ethisch-moralischen Hierarchie der unterschiedlichen Affekte kämpfen die Infantin, Chimène und Rodrigue letztlich immer gefühlsgeleitet gegen ihre Gefühle.[48] Be-

---

lautet der Auftrag, den er der auf Rache sinnenden Emilie diesbezüglich gibt (V,iii,1713).

46 Im Folgenden soll terminologisch bewusst nicht zwischen den Begriffen Affekt, Emotion, Gefühl und Leidenschaft unterschieden werden, da die Begriffe in den Primärtexten weitestgehend äquivalent verwendet werden und sich in Bezug auf die vorliegende Fragestellung analytisch kein Mehrwert aus der möglichen Differenzierung ergibt. Für einen Überblick zu aktuellen Positionen der Forschung zur *History of Emotions* einerseits, zu den *affect studies* andererseits vgl. u.a.: REDDY, William M.: *The navigation of feeling: a framework for the history of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.; PLAMPER, Jan: „*The history of emotions : an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*“, in: *History and Theory 49/2* (2010), S. 237–265.; SHOUSE, Eric: „*Feeling, emotion, affect*“, in: *M/C Journal 8/6* (2005).; LEYS, Ruth: „*The Turn to Affect: A Critique*“, in: *Critical Inquiry Critical Inquiry 37/3* (2011), S. 434–472. Für weiterführende Überlegungen, wie man die beiden divergierenden Ansätze für die literaturwissenschaftliche Erforschung des Heroischen fruchtbar machen könnte, vgl. WILLIS, Jakob: „*Emotions and Affects of the Heroic - An Analysis of Pierre Corneille's Drama Nicomède (1651)*“, in: „*Languages and Functions of the Heroic*“*, helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1* (2014), S. 24–35.

47 Franziska Sick spricht in diesem Kontext, was über meine Einschätzung noch hinausgeht, sogar von einem „Pseudokonflikt“. Vgl. SICK, Franziska: „*Pierre Corneille, Le Cid (1637)*“, in: KRAUß, Henning (Hrsg.): *17. Jahrhundert - Theater*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 35–69. Hier S. 66.

48 Die intensive Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Gefühlen und ihrer Bewertung, die für Corneille und andere Dramatiker kennzeichnend ist, spiegelt sich auch in einflussreichen wissenschaftlichen, klerikalen und philosophischen Diskursen der damaligen Zeit wider. Jean-François Senaults *De l'usage des passions* und René

sonders augenscheinlich wird der Zusammenhang von Heroismus und starker Affektivität – auch der Abbé d'Aubignac hebt im Kontext seiner Definition der Gattung der Tragödie die „passions violentes" der heroischen Figuren hervor[49] –, wenn man einen näheren Blick auf die Beispiele des militärisch geprägten Tatheldentums wirft, die Corneille im *Cid* verhandelt. Nicht etwa ein besonders gemäßigter Affekthaushalt ist typisch für kriegerische Figuren wie Don Diègue, den Comte und Rodrigue, sondern ganz im Gegenteil ein aufbrausendes Temperament, ein Hang zu Wut und Zorn, eine wilde Entschlossenheit – insbesondere als Reaktion auf erlittene Beleidigungen.[50] Der aus der älteren Literatur, speziell der mittelalterlichen Epik, bekannte Topos vom *furor heroicus* als einer in Extremfällen bis zur Raserei und zum Berserkertum führenden Wut des Helden, wird im *Cid* wiederholt aufgegriffen.[51] So zum Beispiel bei den Ereignissen rund

---

Descartes *Les passions de l'âme* sind nur zwei der prominentesten Traktate. Vgl. SENAULT, Jean-François: *De l'usage des passions*, Paris: Journel 1641.; DESCARTES, René: *Les passions de l'âme*, Paris: Le Gras 1649.

49 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 142.

50 Während Corneille auch in der nächsten Tragödie, *Horace* (1640/1641), den titelgebenden Helden zu wichtigen Teilen durch seine „illustre colère" (IV,vii,1335) charakterisiert, beinhaltet das darauf folgende Stück *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1642/1643) eine wichtige Modifikation. Der sich gegen die tyrannische Herrschaft des Kaisers auflehnende Cinna entspricht durchaus noch dem für Corneille typischen Muster. Mit einem der Gewalt abschwörenden und den Verschwörern verzeihenden Augustus kennt das Stück aber noch einen zweiten Helden, der Gnade (*clémence*) walten lässt, wo wütende Rache zu erwarten wäre. Vgl. dazu ausführlicher: WILLIS, Jakob: „*Pierre Corneille's Cinna ou la clémence d'Auguste in Light of Contemporary Discourses on Anger (Le Moyne, Descartes, Senault)*", in: ENENKEL, Karl und Anita TRANINGER (Hrsg.): *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, Boston: Brill 2015, S. 331–354. Wie Margot Brink überzeugend gezeigt hat, lässt sich bezüglich der diskursiven Verhandlung der Emotionen von Wut und Zorn im Frankreich des *Siècle classique* eine entscheidende Transformation beobachten. Während Wut in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, so auch im *Cid*, noch als „passion noble et héroïque" betrachtet wurde, sei sie insbesondere in den Jahrzehnten nach der Fronde immer stärker in Kritik geraten und schließlich zu einer „colère civilisée" umgeformt worden. Vgl. dazu: BRINK: „*La colère dans le processus de la civilisation: transformations d'une passion héroïque dans la littérature du XVIIième siècle*".

51 Bereits in der homerischen Heldenepik spielt das Motiv des maßlosen Zornes, bezogen auf die Figur des Achill, bekanntermaßen eine zentrale Rolle. „Singe, Göttin, den Zorn des Peleiaden Achilleus" lautet nicht zufällig der erste Hexameter der *Ilias*, hier in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß: HOMER: *Ilias und Odyssee*. S. 5. Vgl. dazu weiterführend: BAUDY, Gerhard: „*Der Zorn des Achilleus - Anthropologie der*

um den Affront der öffentlich ausgeteilten Ohrfeige in der vierten Szene des ersten Aktes: Gegenseitige Provokationen und Beleidigungen führen, was auch an der zunehmenden Kürze der zu Stichomythien neigenden Repliken abzulesen ist, zu einer sich emotional immer stärker erhöhenden Spannung zwischen Don Diègue und dem Comte, wobei Letzterer schließlich handgreiflich wird und seinen Rivalen nicht mehr nur verbal, sondern auch physisch demütigt. Als der Comte später Don Arias gegenüber die Geschehnisse in rationalisierter Form darstellt, weist er darauf hin, dass er im Moment der Gewalttat „le sang un peu chaud" und „le bras un peu prompt" (II,i,354) gehabt, dass er, mit anderen Worten, affektgeleitet gehandelt habe. Diese Form der affektinduzierten Gewalt, die einzig Don Arias, der Repräsentant der königlichen Zentralgewalt, kritisiert, wird von allen kriegerisch-heroischen Figuren des *Cid* gleichermaßen valorisiert. So loben sowohl der Comte wie auch Don Diègue die „ardeur" Rodrigues (I,vi,267; II,ii,427), an der sie glauben, den kommenden Helden erkennen zu können: Als Don Diègue seinem Sohn die berühmte Frage „Rodrigue, as-tu du cœur ?" (I,vi,263) stellt und daraufhin von diesem erwidert bekommt, dass er seinen Mut – die Begriffe *cœur* und *courage* stehen in einem engen etymologischen Verhältnis – jederzeit unter Beweis stellen würde, wähnt er seinen Sohn würdig und fähig, sein heroisches Erbe anzutreten und ihn für den erlittenen Affront zu rächen:

„Agréable colère,
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !
Je reconnais mon sang à ce noble courroux,
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte,
Viens mon fils, viens mon sang, viens réparer ma honte,
Viens me venger." (I,vi,264-269)

Ähnlich äußert sich der Comte bei seinem fatalen Aufeinandertreffen mit Rodrigue. Obwohl er sich betont siegessicher gibt und Rodrigue davor warnt, das

---

Affekte in der Ilias", in: NISCHIK, Reingard M. (Hrsg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1998, S. 33–61. Für einen grundlegenden Artikel zum Phänomen des *furor heroicus* im Kontext der mittelalterlichen, speziell der keltischen Epik, vgl. BIRKHAN: „*Furor Heroicus*". Jean-Yves Vialleton zeichnet die Spannung zwischen „fureur héroïque et comportement réglé" nach, ein ihm zufolge wesentliches Konfliktmotiv der klassischen Tragödie. Vgl. VIALLETON, Jean-Yves: *Poésie dramatique et prose du monde: le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris: Champion 2004. Insbes. S. 611–644.

vermeintlich aussichtslose Duell einzufordern, zeigt er großen Respekt für das aggressive und beherzte Auftreten des jungen Kontrahenten, in dem er einen würdigen Schwiegersohn erblickt. Mit „cœur", „passion" und „ardeur" fallen auch in der folgenden Replik wieder Begriffe, die darauf abzielen, die affektive Heldendisposition Rodrigues herauszustellen:[52]

„Ce grand cœur qui paraît aux discours que tu tiens
Par tes yeux chaque jour se découvrait aux miens,
Et croyant voir en toi l'honneur de la Castille,
Mon âme avec plaisir te destinait ma fille.
Je sais ta passion, et suis ravi de voir
Que tous ses mouvements cèdent à ton devoir,
Qu'ils n'ont point affaibli cette ardeur magnanime,
Que ta haute vertu répond à mon estime" (II,ii,421-428)

Wenngleich der „noble courroux" bzw. die „ardeur magnanime" Rodrigues demnach ein bedeutendes heroisches Charakteristikum darstellt,[53] das an Homers Motiv des zornigen Achills erinnert, sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass im *Cid* ein zweites homerisches Heldenmotiv aufgegriffen wird. Dieses steht dem Motiv der wilden Affektgeleitetheit diametral gegenüber. Stolz, Zorn und Mut sind unverzichtbare Grundlagen für den Heroismus Rodrigues, zum Bezwinger der Mauren, d.h. zum Cid, wird er aber nur, weil er sich – wie einst der listenreiche Odysseus – nicht nur tapfer, sondern auch strategisch klug verhält. Während Odysseus in der berühmten Episode vom trojanischen Pferd seine Gefährten und sich im Bauch eines hölzernen Pferdes versteckt und so in die feindliche Stadt eindringt, verbirgt Rodrigue als Anführer der sevillanischen Verteidigungstruppe einen Teil seiner Leute im Bauch der im Hafen liegenden Schiffe und fällt vernichtend über die Feinde her, als diese an Land ge-

52 Michel Jeanneret erkennt in Corneilles *Cid* ein „plaidoyer en faveur des audaces de la jeunesse" und zeigt, dass Affekte wie die „ardeur" insbesondere für die Helden der jüngsten Generation kennzeichnend sind. Der zu schematischen Gegenüberstellung mit der Vätergeneration – Don Diègue wird mit dem Attribut der „frigidité" belegt – ist jedoch zu widersprechen. Vgl. JEANNERET, Michel: *Eros rebelle : littérature et dissidence å l'âge classique*, Paris: Seuil 2003. S. 230.

53 Octave Nadal weist bei seiner Interpretation der Stanzen Rodrigues auf die „violence que fait le cœur à la raison" hin und betont die gewaltvoll-affektive Grunddisposition vieler Heldenfiguren Corneilles. Bezüglich der Emotion der Wut spitzt er zu: „La colère est le climat cornélien". Vgl. NADAL: *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*. S. 135f und S. 162.

gangen und die ersten Meter in die Stadt eingedrungen sind. Die legendäre List des Odysseus findet dergestalt einen Widerhall im „stratagème“ Rodrigues (IV,iii,1280) und stellt dadurch einen wichtigen Gegenpunkt zur wilden Affektgeleitetheit des Helden dar.

Neben dem, was man im bisherigen Sinne als Affekthaushalt des agonal-kriegerischen Heldentums im *Cid* bezeichnen könnte, soll nun auch näher bestimmt werden, wie Helden affektiv auf ihre Umgebung wirken. Wie in Anbetracht der bereits aus verschiedenen Blickwinkeln untersuchten Themen von Ehre, Rache und Liebe deutlich geworden ist, spielen Affekte nicht nur als Movens des heroischen Handelns eine zentrale Rolle, sondern auch durch ihre Wirkung auf andere Figuren. Eine zentrale Bedeutung, die Rodrigue neben seiner Qualität als Stratege und Krieger zukommt, liegt auch in seiner Fähigkeit begründet, als Anführer der Verteidigungsarmee seine Mitstreiter in den Momenten zu ermutigen und anzuspornen, in denen die Gegner drohen, die Oberhand zu gewinnen. Durch seine charismatische Ausstrahlung gelingt es ihm, die Menge der 3000 Kämpfer, die ihn in die Schlacht begleiten, unter seiner Autorität zum umjubelten Sieg zu führen. Entscheidend für die charismatische Wirkung des Helden, die auch in den Momenten der Krise den Glauben der Mitstreiter in die außergewöhnlichen Kräfte der Führerfigur stärkt, ist dabei dessen körperliche Präsenz. Nur so kommt es zu der letztlich die Schlacht entscheidenden affektiven Ansteckung als eine Form der direkten Übertragung der wilden Entschlossenheit Rodrigues auf seine Mitstreiter.[54] Im rhetorisch eindrucksvoll gestalteten Schlachtbericht, den Rodrigue in der dritten Szene des vierten Aktes dem König und seinem Hof gibt – es handelt sich dabei um den mit insgesamt 83 Versen längsten Monolog des Dramas –, hebt der Held seine affektive Wirkung an zwei Stellen prominent hervor. Zu Beginn des Berichts schildert Rodrigue erstens, wie die Truppe mit ‚männlicher Entschlossenheit‘ („mâle assurance“) unter seiner Führung („Sous moi donc cette troupe avance“) zum Hafen zieht, unterwegs immer

54 Der Etymologie des Affektbegriffs, der auf das lateinische Verbum *afficere* zurückgeht, kann die Vorstellung einer Berührung, einer Ansteckung bzw. Affizierung deutlich abgelesen werden. Im 17. Jahrhundert entwickelt Spinoza seine Theorie des *affectus* im Sinne einer Interaktion verschiedener Körper. Vgl. dazu grundlegend: SEYFERT, Robert: „*Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect*“, in: *Theory, Culture and Society 29/6* (2012), S. 27–46. Für eine weiterführende Interpretation der Stücke *Le Cid* und *Horace* in Bezug auf ein sich wandelndes Verständnis heroischer Körperlichkeit vgl. WILLIS, Jakob: „*Metamorphosen des Heldenkörpers in Pierre Corneilles Dramen ‚Le Cid‘ und ‚Horace‘*“, in: HIERGEIST, Teresa u. a. (Hrsg.): *Corpus. Beiträge zum 29. Forum Junge Romanistik*, Frankfurt: Lang 2014, S. 265–281.

mehr Mitstreiter hinter sich bringt und durch den Gesamteindruck einer charismatisierten Menge auch den Ängstlichsten Mut einhaucht („Les plus épouvantés reprenaient de courage." (IV,iii,1267-1272)).[55] Nachdem Rodrigue in der Folge darlegt, wie seine List aufgeht und die überraschten Gegner vernichtend geschlagen zu werden scheinen („Et nous faisons courir des ruisseaux de leur sang" (IV,iii,1301)), wird anschließend beschrieben, wie sich das Blatt noch einmal wendet und die Mauren sich entschlossen gegen die Spanier zur Wehr setzen („Contre nous, de pied ferme, ils tirent les épées" (Iv,iii,1307)). In dieser bedrohlichen Situation ist die Präsenz des Helden und seine affektive Wirkung nun ein zweites Mal von entscheidender Bedeutung. Nur indem Rodrigue von einem Mitstreiter zum anderen läuft und sie persönlich ermutigt und unterstützt („J'allais de tous côtés encourager les nôtres, / Faire avancer les uns, et soutenir les autres" (IV,iii,1315–1316)), können die Spanier die Schlacht schließlich für sich entscheiden.[56]

Während der Held gleichzeitig autoritär und ermutigend auf seine Gefährten wirkt und dadurch besonders im Kontext der kriegerischen Auseinandersetzungen, die im *Cid* thematisiert werden, eine eminent wichtige Führungsfunktion innehat, trägt auch die affektive Wirkung, die seine Erscheinung bei den Gegnern auslöst, mit dazu bei, seinen heroischen Status als „soutien de Castille" (Iv,ii,1188) zu begründen. Für seine Gegner ist der Held das personifizierte Entsetzen. Zahlreich sind die Stellen, an denen die Helden des *Cid* metaphorisch als „terreur du More" (Rodrigue – IV,ii,1188) oder „effroi d'une armée ennemie" (Don Diègue – II,vii,723) tituliert werden. Der Comte weist mit Blick auf seinen Degen darauf hin, dass „Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille" (I,iv,191), die Infantin sieht ebenfalls die „Mores subjugués trembler en l'adorant" (II,v,541). Was Don Diègue selbst nicht mehr leisten kann, erfüllt sein Sohn in der Folge umso beeindruckender. Nach dem triumphalen Sieg über die Mauren auf heimischem Boden wird Rodrigue, der nun den Namen des Cid

---

55 Émile Durkheim untersucht in seinen religionssoziologischen Studien Formen kollektiver Entgrenzung und veranschaulicht anhand des Begriffs der „effervescence", inwiefern im Kollektiv gesteigerte Affektivität ein wesentlicher Faktor für heroische Dynamiken ist: „Sous l'influence de l'exaltation générale, on voit le bourgeois le plus médiocre ou le plus inoffensif se transformer soit en héros soit en bourreau." DURKHEIM: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. S. 301.

56 Eine zweite Corneille'sche Heldenfigur, die eine ähnlich charismatische Autorität und Wirkung besitzt, ist die gleichnamige Hauptfigur der Tragödie *Nicomède* (1651). Im unmittelbaren Kontext der Fronde schuf Corneille mit Nicomède einen tragischen Helden, den affektive Qualitäten wie ein „orgueilleux esprit" (II,iv,729), ein „courage fier" (IV,iv,1378) und eine „juste colère" (I,v,355) auszeichnen.

trägt, von seinem König in die Fremde geschickt, um auch dort für Angst und Schrecken zu sorgen. Der Name des Helden, der dem eigenen Lager eine Glücksverheißung ist, soll im gegnerischen Lager zum Inbegriff des Grauens werden:

„Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre,
Commander mon armée, et ravager leur terre.
À ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi" (V,vii,1851-1853)

Die affektive Reaktion, die die Heldenfiguren in Corneilles *Cid* aber insgesamt in stärkstem Maße hervorrufen, ist jene der Admiration.[57] Für seine Kraft und Stärke, für seinen Mut und seine Entschlossenheit aber auch für seine Opferbereitschaft und Risikofreude wird insbesondere Rodrigue von vielen anderen Figuren des Stücks bewundert.[58]

Im Folgenden soll die soziale und mediale Dynamik nachgezeichnet werden, die dazu führt, dass Rodrigue im Anschluss an seine Erfolge eine immer breiter werdende Bewunderergruppe erhält. Dabei wird deutlich werden, wie zentral die Emotion der Bewunderung im interpersonalen Prozess der Heroisierung ist, die prozessual konkret am Text nachvollzogen werden kann. Für den Fall des *Cid*,

---

57 Die große Bedeutung, die dem Phänomen der Admiration zur Zeit Corneilles beigemessen wurde, lässt sich anhand einer Vielzahl diskursiver Texte belegen. In der bereits erwähnten Abhandlung *Les passions de l'âme* (1649) reflektiert beispielsweise René Descartes über die Herkunft, die Funktionen und den richtigen Umgang mit den Leidenschaften, wobei für ihn die Admiration die „première de toutes les passions" ist. Vgl. DESCARTES, René: *Les passions de l'âme*, hrsg. v. Jean-Maurice MONNOYER, Paris: Gallimard 1988. S. 190. In seiner *Conférence sur l'expression des passions* (1678) heißt es später auch bei Charles Le Brun: „[L]'admiration est la première et la plus tempérée de toutes les passions". Vgl. LE BRUN, Charles: *L'expression des passions*, hrsg. v. Julien PHILIPE, Paris: Dédale 1994. S. 66. Zur dramenpoetischen Dimension der Admiration im Kontext des *Siècle classique* vgl. MATZAT, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982. Insbes. S. 101ff.; BIET, Christian: „*Plaisirs et dangers de l'admiration*", in: *Littératures Classiques 32* (1998), S. 121–134.

58 Dem charismatischen Helden gegenüber steht Nicole Ferrier-Caverivière zufolge mit dem König eine bürokratische Figur, die zu keinem „jaillissement d'énergie et de fervent héroïsme" fähig ist und deshalb auch nicht auf die „force de l'admiration" bauen kann. FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole: „*Raison d'état et rois de tragédie de 1600 à 1650*", in: MARGITIC, Milorad R. und Byron R. WELLS (Hrsg.): *L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Tübingen: Narr 1987, S. 75–93. Hier S. 83–84.

wie auch für viele andere künstlerische Entwürfe, gilt, dass der Held nicht durch seine Taten zu einer anerkannten Ausnahmefigur wird, sondern streng genommen erst in dem Moment, als er zum Gegenstand kollektiver Akklamation und Admiration wird. Erst nachdem man Chimène berichtet, dass Rodrigue vom ganzen Volk bewundert werde („chacun l'admire“ (IV,i,1112)) wird er bezeichnenderweise zum ersten Mal direkt als Held tituliert („ce jeune Héros“ (IV,i,1114)).

Welche Schritte führen nun aber im Einzelnen zur kollektiven Admiration des Helden? Nach der zeitlichen Ellipse, die nach dem dritten Akt den dramatischen Rahmen für die im Bericht später nacherzählten Ereignisse der nächtlichen Schlacht liefert, setzt der vierte Akt, in dem der Zuschauer und Leser noch kein Wissen über den Ausgang der Auseinandersetzung besitzt, damit ein, dass Chimène ihre Vertraute nach einem Gerücht fragt, von dem ihr berichtet wurde. Dieser keinen namentlich identifizierbaren Urheber kennende „bruit“ (IV,i,1111) handelt von nichts anderem als dem siegreichen Ausgang der Schlacht und der heroischen Leistung Rodrigues. Die Vertraute gibt auf Nachfrage genauere Auskunft darüber, dass die „glorieux exploits“ des „jeune Héros“ (IV,i,1114) von der Bevölkerung im Chor („d'une commune voix“ (IV,i,1113)) zelebriert würden und Rodrigue so allgemeine Bewunderung erführe („chacun l'admire“ (IV,i,1112)). Als Chimène, die der Darstellung noch immer keinen Glauben schenken kann und verlässlichere Informationen erhalten möchte, ihre Vertaute nach der Quelle der unfassbaren Nachricht fragt („De qui peux-tu savoir ces nouvelles étranges ?“ (IV,i,1123)), nennt diese den Kollektivsingular des Volkes und führt weiter aus, wie der Held überall gelobt, als Schutzengel und Befreier gefeiert und – ein in Bezug auf die affektive Wirkung entscheidender Zusatz – als Urheber von Freude bezeichnet werde:

„Du peuple qui partout fait sonner ses louanges,
Le nomme de sa joie et l'objet, et l'auteur,
Son ange tutélaire, et son libérateur.“ (IV,i,1124-1126)

Geradezu ostentativ wird in den folgenden Repliken von Chimène und der Infantin hervorgehoben, dass die heroischen Taten Rodrigues nicht nur von einzelnen Gefährten, sondern vom ganzen Volk gefeiert würden („On le vante, on le loue“ (IV,i,1137); „pour lui tout un peuple s'anime“ (IV,i,1143); „commune joie“ (IV,ii,1155); „je l'entends partout publier hautement […] brave guerrier“ (IV,ii,1165-1166); „discours populaire“ (IV,ii,1167)). Die Admiration, die in diesem Kontext das zentrale affektive Rezeptionsmuster darstellt, schlägt der Aussage der Infantin zufolge sogar in Richtung Liebe und Adoration um: „Ro-

drigue maintenant est notre unique appui, / L'espérance et l'amour d'un peuple qui l'adore" (IV,ii,1186-1187).[59] Obwohl die Heroisierung Rodrigues also vom Volk ausgeht, das die Kunde über den Sieg überall verbreitet und den charismatischen Führer akklamiert, wird am Ende der zweiten Szene auch deutlich, dass sowohl der König als auch die tapfersten Krieger des Landes Anteil an der allgemeinen Bewunderung haben. Chimène, die trotz der Verdienste Rodrigues erklärt, weiterhin an ihrem Racheplan festhalten zu wollen, macht dabei noch einmal deutlich, welche gesellschaftliche Rolle dem bewunderten Helden zukommt:

„Quoiqu'un peuple l'adore, et qu'un Roi le caresse,
Qu'il soit environné des plus vaillants guerriers,
J'irai sous mes Cyprès accabler ses lauriers." (IV,ii,1204-1206)

Ein im Vergleich zur Admiration des Helden vergleichsweise geringes Gewicht kommt im *Cid* dagegen dem tragödienpoetologisch so prominenten Affekt des Mitleids zu. Dies liegt nicht nur daran, dass das Stück als Tragikomödie über ein glückliches Ende verfügt und keine im antiken Sinne tragisch leidenden Helden kennt, sondern auch an dem relativen Gleichmut, mit dem Rodrigue sein Los erträgt. In den ersten fünf Strophen der Stanzen, die in ihrer Monologform, wie Mariette Cuénin-Lieber unterstreicht,[60] in besonderer Weise dem dramatischen Ausdruck des Schmerzes dienen, bezieht er sich – von Corneille rhetorisch durch eine parallele Anordnung im jeweils achten Vers der Strophe wirkungsvoll konstruiert – zwar noch insistierend auf die „étrange peine" (I,viii,300), die er erleidet, in der sechsten und letzten Strophe sagt er sich aber explizit von dieser los und ist nun bereit, seiner Sohnespflicht nachzukommen: „Courons à la vengeance, / Et tous honteux d'avoir tanat balancé, / Ne soyons plus en peine" (I,vii,348-350). Da der Held nur selten in Selbstmitleid verfällt und die Schwere seines Schicksals beklagt, gibt er den anderen Figuren und dem Publikum kaum Anlass, mit ihm zu leiden. Corneille hat als „inventeur d'un théâtre de l'admiration", wie Jean Starobinski ihn treffenderweise bezeichnet hat,[61] mit

---

59 Die Emotion der Adoration, die zu Corneilles Zeit häufig im religiösen Kontext verwendet wird, ist im Stück eigentlich der amourösen Ebene vorbehalten. „C'est peu de dire aimer, Elvire, je l'adore" gesteht Chimène ihrer Vertrauten beispielsweise in der dritten Szene des dritten Aktes (III,iii,820).

60 CUENIN-LIEBER: *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*. S. 162ff.

61 STAROBINSKI: „*Sur Corneille*". S. 722. Vgl. dazu auch: MATZAT: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*. S. 101ff.

Rodrigue einen Helden geschaffen, der jegliche Form einer „indigne pitié" (II,ii,439) energisch von sich weist.

1.2 Worte als Taten: Die Repräsentation des Helden

Die Erkenntnis, dass im *Cid* weder die Tugenden noch die Taten der Figuren allein darüber entscheiden, ob diese als Heldinnen und Helden wahrgenommen werden, klang bereits vereinzelt an. Fast ebenso wichtig sind Verfahren der Repräsentation, durch die heroische Figuren im öffentlichen Raum in Szene gesetzt werden oder sich selbst inszenieren. Helden sind faktisch nur dann im vollen Sinne Helden, wenn sie als solche von den Gemeinschaften, für die sie bestimmte Funktionen erfüllen, wahrgenommen, anerkannt und gegebenenfalls auch verehrt werden. Heroismus ist deshalb immer auf Heroisierung angewiesen.[62] Nichts macht den ansonsten furchtlosen Helden des *Cid* bezeichnenderweise größere Angst, als die Vorstellung, dass niemand ihre Taten zur Kenntnis nimmt: „Ô combien d'actions, combien d'exploits célèbres / Furent ensevelis dans l'horreur des ténèbres" ruft Rodrigue aus, als er dem König und seinem Hof von der Schlacht gegen die Mauren berichtet, um klagend hinzuzufügen, dass „chacun seul témoin des grands coups qu'il donnait" war (IV,iii,1311-1313). Niemand sei zugegen gewesen, der Augenzeuge und folglich auch Berichterstatter der nächtlichen Heldentaten hätte sein können. Ist die Fama eines Helden einmal begründet, droht sie stets wieder in Vergessenheit zu geraten und dadurch ihren „überhellen Glanz" zu verlieren.[63] Ruhm, Nachruhm und ein möglichst ewiger Ehrenplatz im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft sind Ziele, für die die Helden des *Cid* zu fast allem bereit sind. Besonders augenfällig wird dies an der Figur des Don Diègue, der seinen Heldenstatus nicht mehr selbst verteidigen kann und im Angesicht des unaufhaltsamen Prozesses seiner Entheroi-

---

62 Prinzipiell lässt sich sagen, dass Medien und Künste einen ganz wesentlichen Anteil an der Konstruktion heroischer Figuren haben. In ihrer vermittelnden Funktion stellen Medien den Kontakt zwischen Helden und ihrem Publikum her, in ihrer speichernden Funktion halten sie das Heroische präsent für Kulte und Rituale, für individuelles wie auch kollektives Erinnern. Zum Phänomen der Heroisierung vgl. grundlegender die Ausführungen in Kapitel II.2 dieser Arbeit.

63 FOUCAULT: *Das Leben der infamen Menschen*. S. 45. Der Zusammenhang von Sichtbarkeit und Memoria wird von Foucault in dem Essay immer wieder betont und metaphorisch ausgestaltet. Nur wer einmal im Licht (der Macht) gestanden habe, könne zum Gegenstand der Erinnerung werden: „Damit etwas von ihnen zu uns herüberkomme, bedurfte es allerdings eines Lichtbündels, das sie – einen Augenblick zumindest – beleuchten kam." Ebd. S. 16.

sierung versucht, die heroische Vergangenheit als „histoire de [s]a vie“ (I,iv,180) zur Legende umzuformen und dadurch – gleichsam literarisiert – auf Dauer zu stellen.

Das vorliegende Kapitel zu den Repräsentationsverfahren gliedert sich vor diesem Hintergrund in zwei Unterkapitel: Erstens soll genauer herausgearbeitet werden, durch welche sichtbaren Zeichen Heldentum in dem Stück markiert und wie diese Markierung ihrerseits semantisiert und auf verschiedenen Ebenen funktionalisiert wird. Zweitens soll gezeigt werden, inwiefern Heroisierung im *Cid* an unterschiedliche Formen des Sprechens, Sagens und Benennens gekoppelt ist, inwiefern also, anders ausgedrückt, die Sprache selbst als Konstituens des Heroischen dient.

1.2.1 Der *éclat* des Helden oder die Arbeit am visuellen Zeichen

„L'éclat distingue“.[64] Mit dieser knappen Formel beschreibt Alain Faudemay einen für die französische Klassik und ihre gesellschaftliche Kultur der Distinktion und Repräsentation bezeichnenden Sachverhalt, der – literarisch vermittelt – auch den Heroismus im *Cid* sowie in weiteren Stücken des Autors prägt. Boris Donné schreibt diesbezüglich:

> „Corneille […] célèbre dans son théâtre les valeurs héroïques qui marquent de leur éclat le premier XVIIe siécle : elles s'incarnent dans ces personnages parfaits, pleins de noblesse, dont Rodrigue, Polyeucte ou Horace sont les plus éclatants examples.“[65]

Was den *Cid* angeht, müssen sich die Helden, wie bereits angedeutet, nicht nur durch Taten und Tugenden, sondern auch durch die Sichtbarmachung ihres Ruhmes aus*zeichnen*. Die in der „horreur des ténèbres“ vollbrachten Heldentaten werden erst mittels kommunikativer Verfahren, in diesem Fall Rodrigues eigenem Bericht, zu „exploits célèbres“ (IV,iii,1311-1312) und damit zu wahrgenommenen Zeichen des heroischen Wirkens. In der *épître* von 1637 scheint Corneille die repräsentationstheoretische Selbstreflexion zur im Stück verhandelten Frage des Heroismus zu liefern, wenn er Madame de Combalet – wie bereits gesehen – darauf hinweist, dass das „portrait vivant“, das er ihr widmet, „un Héros assez reconnaissable aux lauriers dont il est couvert“ darstelle.[66] Das Porträt des Helden, so lässt sich der Hinweis verstehen, wird dadurch als solches erkennbar, dass der Held durch ein einschlägig heroisch semantisiertes Zeichen

---

64 FAUDEMAY: *La distinction à l'âge classique*. S. 158.

65 RACINE: *Phèdre*. S. 37.

66 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 691.

repräsentiert wird. Der Lorbeerkranz symbolisiert das heroische Ethos Rodrigues und markiert die Hauptfigur so im emphatischen Sinne als einen Helden. Innerhalb der stark visuell geprägten Repräsentationskultur des Heroischen, so eine zentrale These dieser Arbeit, figuriert neben Symbolen wie dem Lorbeerkranz, dem Schild oder dem Degen auch der *éclat* bzw. der Glanz als Erkennungszeichen des Helden.[67] Als „expression archaïque du pouvoir", so Jean Starobinski in einer hellsichtigen Analyse, drückt der *éclat* bei Corneille wie keine andere Medialisierungsform die „toute-puissance" des Helden aus, die im Bild eines plötzlichen Aufleuchtens vornehmlich als eine „surprise victorieuse, une conquête foudroyante, un triomphe sans lutte" imaginiert wird.[68] Häufig findet diese Vorstellung der heroischen Machtfülle und Herausgehobenheit dabei in astralen Metaphern ihren bildhaften Niederschlag. Durch den „éclat qui l'élève si haut" (IV,v,1373) erhebt sich Rodrigue gleichsam als leuchtendes Gestirn über seine Rivalen, Gefährten und Bewunderer. Wenngleich die Allmacht der Helden im *Cid*, wie bereits herausgearbeitet, aufgrund bindender Faktoren wie Familien- und Untertanenpflichten sowie eigenen und fremden Gefühlen mehr einem Wunsch als der Realität entpricht, wird der Glanz als Ideal der sichtbar gewordenen Ehre und des Ruhmes dennoch von allen heroischen Figuren gleichermaßen eingefordert, beschworen und verteidigt.[69] Damit klingt an, was den folgenden Analysen leitmotivisch vorangestellt ist: der Gedanke, dass sich Prozesse der Heroisierung und Deheroisierung im *Cid* als eine Form der Arbeit am visuellen Zeichen des Glanzes verstehen lassen. Der Glanz des Helden – und damit dessen Sichtbarkeit und gesellschaftliche Wahrnehmung – kennt kaum stabile Zustände. Er ist vielmehr ständiger Veränderung ausgesetzt und kann, um im Bildbereich der Metapher zu bleiben, erhellt und verstärkt aber auch eingetrübt, beschmutzt und gänzlich zum Verschwinden gebracht werden.

Als priviligiertes Glanz-Zeichen fungiert der Körper des Helden selbst: Er ist direkter Manifestations- und Artikulationsort des Heroischen, ihm ist der Hero-

---

67 Claude Haas betont in seinen schlüssigen Analysen zum *Cid* zwar nicht so sehr die visuelle Ebene der Repräsentationsverfahren, räumt der Zeichennatur des Heroischen aber ebenfalls zentrale Bedeutung ein. Vgl. HAAS: „*Heute ein König?*"

68 STAROBINSKI: „*Sur Corneille*". S. 714.

69 Der Begriff der *gloire* steht jenem des *éclat* dabei komplementär zur Seite. Während beim *éclat* die sinnlich-visuelle Bedeutungsebene von Glanz etymologisch vorgängig ist und die soziale erst später dazukam, stellt sich die Situation bei der *gloire* genau umgekehrt dar. Ziad Elmarsafy stellt mit Recht heraus, dass „[t]he notion of *éclat* […] acted as the criterion for the glory of the Cornelian hero". Vgl. ELMARSAFY, Ziad: *The Histrionic Sensibility: Theatricality and Identity from Corneille to Rousseau*, Tübingen: Narr 2001. S. 68.

ismus unmittelbar eingeschrieben. Dies wird gleich in der ersten Szene des ersten Aktes deutlich, in der der Comte den beiden Bewerbern um die Hand seiner Tochter, Rodrigue und Don Sanche, unter anderem deshalb heroisches Potential attestiert („Tous deux formés d'un sang noble, vaillant, fidèle" (I,i,12)), weil sich die „éclatante vertu de leurs braves aïeux" (I,i,14) unmittelbar „dans leurs yeux" (I,i,13) zeige. Der Comte spricht sogar wörtlich davon, dass sich die heroische Virtus der Vorfahren in den Augen der beiden potentiellen Helden ab*lesen* lasse („qui font lire aisément dans leurs yeux / L'éclatante vertu" (I,i,13-14)). Der Heroismus wird so als Zeichen dargestellt, das sprachlich wahrgenommen und interpretiert werden kann. Die Vorstellung von der „éclatante vertu", die aus den Augen spreche, geht dabei zurück bis auf die homerische Epik, in der das Strahlen, Funkeln und Leuchten der Augen bereits als körperliche Manifestationsform des Helden dargestellt wurde.[70] Einschränkend führt der Comte dann fort, dass insbesondere Rodrigues Heroismus im Sinne der Qualität eines „homme de cœur" nicht nur an den Augen, sondern an jedem einzelnen Zug des Gesichts zu erkennen sei: „Don Rodrigue surtout n'a trait en son visage / Qui d'un homme de cœur ne soit la haute image" (I,i,15-16). Nach den Augen, die wie ein Text gelesen werden können, fällt hier nun als zweiter Zeichenbegriff jener des Bildes („image"). Der Körper des Helden erscheint wie ein Medium, das vom Heroismus der Person zeugt. So auch bezüglich Rodrigues Vater, dessen vergangenes Heldentum aus den Falten seiner Stirn zum Beobachter spreche: „Ses rides sur son front ont gravé ses exploits, / Et nous disent encore ce qu'il fut autrefois" (I,i,21-22). Das Verb „grav[er]" verweist dabei auf Modi antiker Heldendarstellung in Skulptur und Monument sowie auf ein weiteres künstlerisches Medium, das im 17. Jahrhundert weit verbreitet war: jenes der Kupferstich-Grafik. Gleich in der ersten Szene des Stücks nutzt Corneille also die Replik des Comte, um den Stellenwert herauszustellen, der den Künsten und Medien im Kontext von Heroisierungen zukommt.

Auch im fatalen Aufeinandertreffen zwischen Rodrigue und dem Comte, von dem die zweite Szene des zweiten Aktes handelt, geht es um die Repräsentation des Heroischen und dessen öffentliche Wahrnehmung. Im Zuge der gegenseitigen Versicherung der heroischen Identität, die anhand von rhetorischen Fragen den Basso continuo der Szene ausmacht („Connais-tu bien Don Diègue ?" (II,ii,400), „Sais-tu que c'est son sang ? le sais-tu ?" (II,ii,404), „Sais-tu bien qui je suis ?" (II,ii,414)), betont Rodrigue seine heroische Disposition, indem er auf

70 In der *Ilias* heißt es beispielsweise über Achilles: „[…] wie loderndes Feuer / Brannten die Augen ihm hell". HOMER: *Ilias und Odyssee*. S. 369. Zum Motiv der leuchtenden Heldenaugen vgl. auch die Ausführungen in Kapitel II.2.2 dieser Arbeit.

die Glut verweist, die er in den Augen trage („Cette ardeur que dans les yeux je porte“ (II,ii,403)). Obwohl der Comte, der von der Vehemenz des Auftritts überrascht ist, zuerst erwidert, dass er den „Jeune présomptueux“ (II,ii,406) nicht als Gegner ernstnehmen könne, da dieser noch keine sichtbaren Beweise eines Heldentums erbracht habe („Toi qu’on n’a jamais vu les armes à la main ?“ (II,ii,410)), pflichtet er seinem Herausforderer wenig später dann insofern bei, als er bestätigt, dass sich ihm Rodrigues „grand cœur“ bereits durch dessen leuchtende Augen mitgeteilt habe: „Ce grand cœur qui […] Par tes yeux chaque jour se découvrait aux miens“ (II,ii,421-422). Daneben trete der Heroismus Rodrigues auch im gesprochenen Wort, anhand der „discours que tu tiens“ (II,ii,421) hervor. Aber auch der Comte ist als Held zu erkennen: „Mille et mille lauriers dont ta tête est couverte / Semblent porter écrit le destin de ma perte“ (II,ii,415-416). Text, Bild, Grafik, Rede – auf plurimedialer Ebene wird so schon im expositorischen Teil des Dramas der Zeichencharakter des Heroischen im Sinne einer Aus*zeichnung* eingeführt, die im interpersonalen Raum dargestellt und wahrgenommen wird.

Im Schlachtbericht wird der Zeichen-Körper der heroisch gesinnten Truppe, die unter Rodrigues Führung in den Kampf zieht, dann erneut prominent herausgestellt: „Sous moi donc cette troupe s’avance, / Et porte sur le front une mâle assurance.“ (IV,iii,1267-1268), heißt es in den ersten beiden Versen des langen Monologs. Die „mâle assurance“ steht den Kriegern auf die Stirn geschrieben,[71] womit der Körper bzw. das Gesicht der Helden einmal mehr zur Zeichenoberfläche gemacht wird. Damit die visuellen Zeichen überhaupt wahrgenommen und die Helden als solche erkannt werden können, bedarf es zusätzlich der richtigen Lichtverhältnisse: Die Heldentaten der Schlacht werden erst „au point du jour“ (IV,iii,1318) als solche sicht- und erkennbar, in der uneindeutigen „obscure clarté“ (IV,iii,1283) der Nacht sind sie allenfalls zu erahnen. Sichtbare Lebens*zeichen* seines Sohnes sucht auch Don Diègue, der in der fünften Szene des dritten Aktes voller Sorge durch die Nacht irrt und, wie er in seinem vom Gefühl

71 Während Corneille insbesondere in den Tragödien der früheren Phase kriegerisches Heldentum und Männlichkeit engführt (Cinna wird ebenso wie Horace in den gleichnamigen Stücken durch eine „mâle assurance“ (I,iv,329; II,i, 379) charakterisiert, in *Théodore vierge et martyre* (1645/1646) wird von Valens statt einer weiblich konnotierten „molle prudence“ ein „courage mâle“ gefordert (V,vi,1724-1725)), findet sich in *Suréna* (1674), der letzten Tragödie des Autors, der Gedanke, dass Heldentum, hier in Form der bereits erwähnten Tugend der *constance*, geschlechtsunabhängig ist: „Cette mâle vigueur de constance héroïque / N’est point une vertu dont le sexe se pique“ (IV,ii,1097-1098).

der Verzweiflung getragenen Monolog schildert, nur Schatten des Helden zu fassen bekommt: „À toute heure, en tous lieux, dans une nuit si sombre, / Je pense l'embrasser, et n'embrasse qu'une ombre“ (III,v,1023-1024). Prinzipiell ist im *Cid* der lichtreiche Tag dem Bereich der Ehre und damit auch dem Heldentum vorbehalten, während die Dunkelheit der Nacht der Schande zugeordnet ist.[72] Rodrigues zweifacher Besuch bei Chimène, der moralisch nicht tolerierbar ist und deshalb jeweils eine Bedrohung für ihr öffentliches Ansehen bedeutet, ist bereits problematisch, als er in der vierten Szene des dritten Aktes, „[d]ans l'ombre de la nuit“ (IV,iii,985) stattfindet. Noch ehrenrühriger ist die Präsenz Rodrigues jedoch in der ersten Szene des fünften Aktes, als er „en plein jour“ (V,i,1475) vor Chimène tritt. Damit Chimènes Ehre in der Sichtbarkeit des Tages nicht gefährdet wird, muss sie Rodrigue wegschicken: „Va, tu me perds d'honneur, retire-toi, de grâce.“ (V,i,1476)[73]

Nicht nur die Figur der Chimène ist im *Cid*, wie bereits weiter oben ausführlich dargelegt, um ihre Ehre bemüht. Don Diègue, der Comte und Rodrigue beziehen sich durchgehend auf den zentralen Wert und unternehmen große Anstrengungen, um frei von Schande zu bleiben. Dem Drama wird vor diesem Hintergrund dadurch Dynamik verliehen, dass die Ehre der einzelnen Heldenfiguren immer wieder Schaden nimmt, was – einer Logik der Kompensation folgend – jeweils durch Vergeltungsakte ausgeglichen wird. Der Status der heroischen Figuren wird dabei durch Zeichen der Ehre („marque d'honneur“ (I,iv,148)) artikuliert, durch Zeichen der Schande („affront insigne“ (I,v,251)) dekonstruiert. An die Tatsache, dass weder die Ehren- noch die Schandzeichen von dauerhafter Natur sind und dass dem Helden insbesondere nach seinem Tod möglicherweise eine deheroisierende Um- und Entwertung drohen kann, erinnert Chimène Rodrigue in der ersten Szene des fünften Akten, der ersten und einzigen Szene, in der die beiden tragisch Liebenden alleine aufeinander treffen: „[D]ans quelque éclat que Rodrigue ait vécu / Quand on le saura mort, on le croira vaincu“ (V,i,1518-1519), argumentiert Chimène, um Rodrigue von seinen Selbstmordab-

---

72 Harald Weinrich weist darauf hin, dass „das Licht oder die Sonne […] die beliebtesten Bilder für die Ehre“ sind. WEINRICH: „*Die fast vergessene Ehre*“. S. 204.

73 In seinen *Observations sur Le Cid* bestätigt Georges de Scudéry auf der Metaebene der zeitgenössischen Literaturkritik die Symbolik. Mit Blick auf die von Chimène in der ersten Szene des fünften Aktes Rodrigue gegenüber gemachte Andeutung, nach einem erfolgreichen Ausgang des Duells mit Don Sanche seine Frau werden zu wollen, schreibt er: „Elle a bien raison de rougir et de se cacher, après une action qui la couvre d'infamie, et qui la rend indigne de voir la lumière.“ Zitiert nach: CORNEILLE: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*. S. 346.

sichten abzubringen. Dieser lässt sich allerdings nicht überzeugen und erwidert, dass der Freitod durchaus geeignet sei, seinen heroischen Ruhm zu mehren: „Loin d'obscurcir ma gloire, en rehausser l'éclat" (V,i,1554) – so lautet die entscheidende Formel im Kontext der Bildsprache des verdunkelten bzw. erhellten Glanzes. Der dichotomen Gegenüberstellung von Ehre und Schande, Reinheit und Schmutz, Licht und Dunkelheit folgend, wird die Metapher der Verdunkelung des Ruhmes durch die der Beschmutzung, Befleckung und Trübung ergänzt.[74] Don Diègue sieht seine Ehre durch den Affront des Comte befleckt („souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse" (II,vii,719)) und wähnt den Ruhm seines Sohnes durch die königliche Gunst des Strafverzichts gefährdet („Sire, ôtez ces faveurs qui terniraient sa gloire" (IV,v,1431)), Chimène wünscht Rodrigue einen beschmutzten Namen („Que son nom soit taché" (VI,v,1376)) und hat selbst bis zum Schluss Angst, ihre Ehre durch die Heirat mit Rodrigue zu beschmutzen („souiller mon honneur" (V,vii,1837)).

Der Körper der Helden ist dabei – wie schon erwähnt – der Ort, an dem sich Ehren- und Schandzeichen konkret manifestieren. Nachdem der Comte Don Diègue in der vierten Szene des ersten Aktes durch den Affront der Ohrfeige ein physisches Schandmal zufügt und ihn damit für alle sichtbar stigmatisiert, nimmt dieser seinen Sohn in die Verantwortung. So wie in anderen Kontexten der Glanz der Ehre von einer Figur auf eine andere strahlt, spiegelt sich hier ein Reflex des Schandzeichens auf der Stirn des jungen Helden wieder: „[L]e mortel affront / Qui tombe sur mon chef rejaillit sur son front", konstatiert Don Diègue (I,v,261-262). Nachdem Rodrigue das auch für ihn bedrohliche Stigma seines Vaters im Duell mit dem Comte bereits erfolgreich entfernt hat („effac[er]"), fordert der Beleidigte seinen Sohn in der sechsten Szene des dritten Aktes auch noch auf, die vormals entehrte Wange zu küssen und damit in einem hochsymbolischen Akt heroisch zu überschreiben: „Viens baiser cette joue et reconnais la place / Où fut jadis l'affront que ton courage efface." (III,vi,1047-1048)

Die Arbeit an den Zeichen des Heroischen lässt sich außerdem sehr anschaulich anhand der Degen nachvollziehen, die im *Cid* ihren Platz als Metonymien

---

74 Den Verfahren der Heroisierung stehen im *Cid* – wie im Übrigen in vielen anderen Heldenerzählungen auch – Verfahren der Dämonisierung kontrastiv gegenüber. Als unwürdiger Rivale Rodrigues erscheint Don Sanche insbesondere in den Tiraden, in denen Chimène sich in der fünften Szene des fünften Aktes ergeht, als Inkarnation des Bösen und Verabscheuungswürdigen. In antithetischer Gegenüberstellung werden die Figuren dabei unter anderem als „Héros que j'adore" und „guerrier si vaillant" sowie als „Exécrable assassin" und „assaillant" bezeichnet (V,v,1724-1725).

des Helden haben.[75] Wie die Helden selbst, werden die Degen, die gleichermaßen Mittel für Heldentaten und Verbrechen sind, als ambivalente Zeichen dargestellt, die je nach Situation unterschiedliche Semantisierungen und Markierungen erfahren. Im zuerst verbalen, dann auch körperlichen Schlagabtausch zwischen dem Comte und Don Diègue beruft sich der Comte auf den Glanz seines siegreichen Degens („Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille" (I,iv,191)) und ruft damit den Topos des Waffenglanzes auf, der in heroischen Narrativen seit der Antike Verwendung findet.[76] Nach weiteren Provokationen und dem Affront der Ohrfeige überschlagen sich die Ereignisse: Die Kontrahenten legen die Hände an ihre Degen als Zeichen der Kampfbereitschaft, woraufhin der Comte Don Diègue den Degen aus der Hand schlägt und ihn, als Zeichen größter Herablassung, liegen lässt.[77] Der gedemütigte Don Diègue muss das einstige Symbol seiner Siege nun als Zeichen seiner Schmach selbst aufheben und übergibt den Degen kurz darauf seinem Sohn mit der Bitte, ihn an seiner statt zu rächen:

„Fer, jadis tant à craindre, et qui dans cette offense
M'as servi de parade, et non pas de défense,
Va, quitte désormais le dernier des humains,
Passe, pour me venger, en de meilleures mains" (I,v,255-258)

Tatsächlich gelingt es Rodrigue in der Folge bekanntlich, den Comte als Rache für die Beleidigung im Duell zu töten, wodurch er für seinen Vater in den Rang jener Helden aufsteigt, zu denen dieser selbst einst zählte: „Ton premier coup d'épée égale tous les miens" (III,vi,1042). Während Rodrigues Degen für Don Diègue ein glänzendes Zeichen heroischer Ehre darstellt,[78] bewertet Chimène den Gegenstand anders. Als Rodrigue ihr den Degen präsentiert, damit sie ihn

---

75 Georges Couton geht in seiner *Notice* zum Stück sogar so weit, die Degen als Symbole zu beschreiben, die „presque un personnage de la pièce, et non un accessoire" sind. CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 1453.

76 Vgl. dazu beispielsweise die Deutung der Waffen des ‚miles christianus' als ‚res significantes' in: Wang, Andreas: *Der „Miles christianus" im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition: ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern: Lang 1975. S. 39ff.

77 Für die beschriebenen Handlungen finden sich im Text keine Regieanweisungen, allerdings legen die indirekten Kommentare in den Repliken den Ablauf nahe.

78 Zur heroischen „Ethic of the Sword" im *Cid* vgl. auch: LONGSTAFFE, Moya: *Metamorphoses of passion and the heroic in French literature - Corneille, Stendhal, Claudel*, Lewiston: Mellen 1999. S. 20ff.

zur Strafe damit wiederum umbringen könne, erkennt sie ihn als Mordwaffe, die noch vom Blut ihres Vaters beschmutzt ist („Quoi ? du sang de mon père encor toute trompée !“ (III,iv,868)) und fordert ihn auf, das Zeichen der verbrecherischen Tat aus ihrem Blick zu entfernen: „Ôte-moi cet objet odieux / Qui reproche ton crime et ta vie à mes yeux“ (III,iv,869-870).[79] Da Rodrigue, der selbst ein Verbrechen an seinem Vater rächen musste, genau weiß, dass Chimène nicht mit dem Affront leben kann, liefert er sich seiner zur Rache verpflichteten Geliebten nochmals mit Nachdruck aus und fordert Chimène auf, die schändliche Waffe auf Zeichenebene symbolisch dadurch zu neutralisieren, dass sie das Blut ihres Vaters mit seinem überfärbt: „Plonge-le dans le mien, / Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien“ (III,iv,873-874) – so lässt Corneille seinen Helden das palimpsestartige Überschreiben des ambivalenten Heroismus-Markers in Worte fassen.

1.2.2 Name und Legende des Helden

Dass die Helden im *Cid* am feurigen Glanz ihrer Augen und an der leidenschaftlichen Art, mit der sie sprechen, erkannt werden können, wurde bereits erörtert („Ce grand cœur qui paraît aux discours que tu tiens / Par tes yeux chaque jour se découvrait aux miens“ (II,ii,421-422)). Neben der visuellen Heraushebung tragen im *Cid* aber noch weitere Verfahren dazu bei, Figuren wie Rodrigue oder die Infantin zu heroisieren. Zu diesen zählen an erster Stelle jene, durch die die betreffenden Figuren durch Sprachakte zu Helden gemacht werden.[80]

Im „discours populaire“ des Volkes (IV,ii,1167), das Rodrigue nach der erfolgreich geschlagenen Schlacht als Helden akklamiert, wird der Eigenname durch funktionale Beschreibungen wie „brave guerrier“ (IV,ii,1166) und „libérateur“ (IV,i,1126), sowie sakralisierende und mythologisierende Bezeichnungen wie „ange tutélaire“ (IV,i,1126) und „jeune Mars“ (IV,ii,1168) ersetzt, wobei bei dieser Form der Heroisierung insgesamt ein lobender Sprachmodus dominiert: Das Volk „fait sonner ses louanges“ (IV,i,1124). Daneben handelt der *Cid* natür-

---

79 Marc Vuillermoz arbeitet heraus, dass die Szene insbesondere durch die Sichtbarkeit des Degens einen „effet théâtral“ erziele, der Chimène in die Rolle einer handlungsunfähigen Zuschauerin zwinge. Vgl. VUILLERMOZ, Marc: „*‚Percé jusques au fond du cœur...‘ - Une analyse de la rhétorique de l'épée dans Le Cid*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 155–161. Insbes. S. 156.

80 Auch Maurice Blanchot betont die Bedeutung der sprachlichen Konstruktion des Helden. In seinen Augen ist es letztlich immer „la parole qui tout entier le produit“. Vgl. BLANCHOT: „*Le Héros*“. S. 104.

lich auch an zentraler Stelle vom Erwerb eines Ehrennamens, der – wie Corneille es in der *épître* formuliert – „au bout de six cent ans vient encore triompher en France".[81] Auch über den Namen des Cid, der von Rodrigue – wie gleich noch genauer zu untersuchen sein wird – durch heroische Taten erworben wird, distinguiert sich der Held in seiner sozialen Umwelt. Dies ist vor allem insofern von Bedeutung, da Heldentum als eine aristokratische Distinktionsfunktion verhandelt wird.[82] Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass im Stück alle Vertreter des Adels mit Vehemenz die Anerkennung und Respektierung ihrer ruhmvollen Namen einfordern. Don Diègue will dem Prinzen durch sein eigenes Beispiel zeigen, wie man zu einem klangvollen Namen bzw. zu heroischem Renommee gelangt („sur de grands exploits bâtir sa renommée" (I,iv,184)). Der Comte streicht die Schutzfunktion heraus, die Kastilien durch die mit seinem Namen verbundene Fama zukomme („Mon nom sert de rempart à toute la Castille" (II,iv,192)). Was Rodrigue angeht, scheint es so, als ob der Text betonen wollte, dass die Heroisierung seiner Person qua Namensvergabe über die unterworfenen Könige erfolge, und damit über Figuren, die ihm in heroischer Virtus beinahe ebenbürtig sind.[83] Und tatsächlich ist es entscheidend, dass die zwar bezwungenen, deshalb aber nicht weniger tapferen Maurenkönige Rodrigue den Ehrentitel des Cid verleihen, den er in der Folge als klanghaftes Zeichen seines Heroismus trägt. Rodrigue wird aber nicht nur von Seiten der Gegner heroisiert, auch der eigene König bestätigt, wie bereits gesehen, die Auszeichnung, die ihm durch die beiden feindlichen Könige zuteilwurde: „Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence, / Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur, / Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur." (Iv,iii,1232-1243) Dem Eindruck, dass Rodrigue sich nicht selbst um den Namen bemüht

---

81 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 691.

82 Alain Faudemay stellt die zentrale Bedeutung der Namenspflege für den Adel im *Siècle classique* deutlich und treffend heraus: „Le nom est par excellence celui, accompagné de renom, auquel la noblesse et ceux qui veulent en faire partie attachent de l'importance." FAUDEMAY: *La distinction à l'âge classique*. S. 114.

83 Während ein Großteil der feindlichen Armee getötet wird oder flieht, kämpfen die Könige und eine kleine Gruppe ihrer tapfersten Gefährten bis zum Schluss weiter, wodurch sie sich als würdige Helden auszeichnen: „Cependant que leurs Rois, engagés parmi nous, / Et quelque peu des leurs tous percés de nos coups, / Disputent vaillamment et vendent bien leur vie." (IV,iii,1329-1331). Bereits die *Chanson de Roland* kennt das Motiv des edlen und heroisch kämpfenden Mauren, der schließlich überwunden wird, so zum Beispiel in der parallel zu Karl konstruierten Figur des Emirs Baligant. Vgl. UNBEKANNTER AUTOR: *Das altfranzösische Rolandslied*. S. 240ff.

habe, muss an dieser Stelle allerdings entschieden widersprochen werden. Aus dem Bericht, den der Held seinem König und dessen Hof von den Geschehnissen der Schlacht gibt, geht hervor, dass Rodrigue nicht nur ein kluger Stratege und tapferer Kämpfer ist, sondern auch die performative Kraft von Sprechakten geschickt für sich zu nutzen weiß: „Ils demandent le Chef, je me nomme" (IV,iii,1336) – mit diesen Worten gibt Rodrigue die Situation wieder, in der er sich als militärischen Führer im konkreten Wortsinn er*nennt*, jene Situation also, die ihn auch offiziell zum Helden macht. Während Rodrigue und sein Vater den Namen des Cid nach heroischen, die soziale Welt des Adels betreffenden Kategorien bewerten und wie eine neuerliche „marque d'honneur" (I,iv,148) des Helden und seiner Familie betrachten, messen der König und die Infantin als Vertreter der Monarchie der Bezeichnung eine deutlich politischere Funktion zu.[84] Die Ehrenbezeichnung des Cid lässt bei der Infantin die Hoffnung aufkeimen, Rodrigue könne als heroischer Heerführer zu mehr politischem Einfluss gelangen. Wenngleich sie von einem Namen spricht, geht es ihr doch vornehmlich um einen Titel, mit dem politische Implikationen direkt verbunden sind: „Et ce grand nom de Cid que tu viens de gagner / Marque-t-il pas déjà sur qui tu dois régner ?" (V,ii,1597-1598). Analog dazu spricht der König, der die charismatische Autorität des selbsternannten Heerführers fürchten muss, als einzige Figur direkt von einem „beau titre d'honneur" (IV,iii,1243), der eine dezidiert politische Bedeutung besitzt („Ils t'ont nommé seigneur, et te voudront pour Roi" (V,vii,1854)). Im Anschluss an die bereits erwähnte Interpretation von Claude Haas darf der Sprechakt der Namens- bzw. Titelbestätigung durch den König allerdings nicht als ein Zeichen für dessen machtpolitische Niederlage bewertet werden. Vielmehr ist es so, dass der König seine gegenwärtige politische Hoheit demonstriert, indem er die heroische Zukunft Rodrigues beschwört („Sois désormais le Cid […]" (IV,iii,1235)).[85] Die Namensgebung, ja selbst die Taten Rodrigues, die ja ganz ohne bzw. unter Missachtung der königlichen Autorität vollbracht wurden, wirken durch die geschickte sprachliche Inszenierung wie ein

---

84 Der Begriff des „Seigneur", durch den der König den aus dem Arabischen kommenden Begriff des „Cid" übersetzt (Iv,iii,1233), besitzt zu Corneilles Zeit eine komplexe Semantik, die sowohl eine im engeren Sinne politische als auch eine breitere, anerkennungsbezogene Lesart zulässt. Im *Dictionnaire de l'Académie françoise* von 1694 wird entsprechend ausgeführt, dass die Bezeichnung sowohl für eine Person die „authorité sur des sujets, sur des vassaux" habe als auch für „quelques personnes distinguées par leur dignité ou par leur rang pour leur faire plus d'honneur" verwendet werde. Vgl. ACADEMIE FRANÇAISE: *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, Bd. 2, Paris: Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard 1694. S. 454.

85 Vgl. dazu: HAAS: „*Heute ein König?*" S. 265.

vorauseilender Gehorsam, der die de facto labile Machtposition des Königs zumindest im Akt des Sprechens absolut erscheinen lässt. Der Name des Cid wird durch die königliche Aneignung folglich zu einer ambivalenten Bezeichnung, die Rodrigue nicht nur als heroischen Bezwinger, sondern auch als gehorsamen Untertan erscheinen lässt.

Was an Corneilles *Cid* des Weiteren abgelesen werden kann, ist die Tatsache, dass Helden nicht nur einen Namen, sondern auch eine Geschichte brauchen, die erzählt werden kann.[86] Don Diègue insistiert dem Comte gegenüber, wie gesehen, auf die zur Legende gewordene „histoire de [s]a vie“ (I,iv,180) und der König möchte von Rodrigue die „véritable histoire“ (IV,iii,1252) seiner Heldentaten hören. Prinzipiell lassen sich in Bezug auf narrative Heroisierungen im *Cid* zwei Erzählmodi voneinander unterscheiden: ein erster Modus, in dem der Held selbst vor einem Publikum oder in monologischem Selbstgespräch – das sich bei der Aufführung durch das Fehlen von szenischer Interaktion umso mehr an das Theaterpublikum im Saal gerichtet haben dürfte – seine Taten und Tugenden in Worte kleidet, und ein zweiter, in dem andere Figuren über den Helden berichten. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, bleibt es insgesamt selten bei einer einmaligen Erzählung. Vielmehr wird die heroische Legende wiederholt und von anderen Figuren übernommen, wobei sie mitunter auch abgewandelt und umgedeutet wird.

Besonders augenscheinlich wird dies anhand der Figur des Don Diègue, der seine Heldengeschichte geradezu ostentativ präsentiert. Nachdem der Comte ihn für seinen Hinweis auf die zur Legende gewordene Heldenvergangenheit verspottet (I,iv,227-230), ruft Don Diègue sich in der darauffolgenden Szene in einem Monolog die „gloire passée“ (I,v,243) seiner heroischen Vita narrativ in Erinnerung und versucht auf diese Weise, dem Gefühl der Ohnmacht und Verzweiflung entgegenzuwirken. Dem heroischen Narrativ kommt dadurch eine tröstende Funktion zu:

---

86 Auf diesen Umstand weist auch Berhard Giesen in seiner soziologischen Theorie des Heroischen hin, wobei er vor allem die ständigen Um- und Weiterschreibungen der ursprünglichen Erzählung betont „[T]he narration does not simply transport information about the hero’s life; […] it brings the myth again to the attention of the public, it modifies and reinterprets it according to the situation of the day, it adds color and refinement to the basic story, it embodies new elements representing the contemporary challenges to the community, it invents new stories linked to the sourroundings of the hero.“ GIESEN: *Triumph and Trauma*. S. 26.

„Ô rage, ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?
Mon bras, qu'avec respect toute l'Espagne admire,
Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet Empire,
Tant de fois affermi le Trône de son Roi,
Trahit donc ma querelle, et ne fait rien pour moi ?" (I,v,235-242)

Durch die Rede von den „travaux" lässt Corneille seine Figur dabei auf die zwölf mythischen Heldentaten des Herkules und die Großtaten anderer Heroen anspielen, von denen die Literatur seit der Antike zu erzählen weiß. Wiederum seine „longs travaux" betonend, äußert sich Don Diègue in der gerichtartigen siebten Szene des zweiten Aktes. Da auch sonst einige Versatzstücke der vorigen Rede auftauchen („cheveux blanchis", „bras"), kann die Erzählung als eine selbstzitathafte Nacherzählung identifiziert werden, die Don Diègue einsetzt, um seinem verblassenden Ruhm zu neuem Glanz zu verhelfen:

„Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis partout a suivi la victoire,
Je me vois aujourd'hui pour avoir trop vécu
Recevoir un affront, et demeurer vaincu.
Ce que n'a pu jamais combat, siège, embuscade,
Ce que n'a pu jamais Aragon, ni Grenade,
Ni tous vos ennemis, ni tous mes envieux,
L'orgueil dans votre Cour la fait presque à vos yeux,
„Et souillé sans respect l'honneur de ma vieillesse,
Avantagé de l'âge et fort de ma foiblesse.
Sire, ainsi ces cheveux blanchis sous le harnois,
Ce sang pour vous servir prodigué tant de fois,
Ce bras jadis l'effroi d'une armée ennemie,
Descendaient au tombeau tous chargés d'infamie,
Si je n'eusse produit un fils digne de moi,
Digne de son pays, et digne de son Roi." (II,vii,711-726)

Selbst im Lob, das Don Diègue seinem Sohn in der sechsten Szene des dritten Aktes ausspricht, klingen noch einzelne narrative Elemente der eigenen heroischen Legende an. Rodrigue wird erzählerisch in eine heroische Genealogie eingeordnet und als Nachfolger und Erbe des alternden Helden ausgewiesen:

„Ma valeur n'a point lieu de te désavouer,
Tu l'as bien imitée, et ton illustre audace
Fait bien revivre en toi les Héros de ma race ;
C'est d'eux que tu descends, c'est de moi que tu viens,
Ton premier coup d'épée égale tous les miens,
Et d'une belle ardeur ta jeunesse animée
Par cette grande épreuve atteint ma renommée.
Appui de ma vieillesse, et comble de mon heur,
Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur" (III,vi,1038-1046)

Während Don Diègue das Wort oft in eigener Sache führt, entwickelt sich Rodrigue zunehmend zu einer Figur, die in der Wahrnehmung und der sprachlichen Darstellung der Gemeinschaft als Held erscheint. Zur verbalisierten Bewunderung und Anerkennung, die ihm der Vater bezüglich des Duells zollt, kommen nach der erfolgreichen Verteidigung gegen die Mauren weitere Stimmen: Die „commune voix" (IV,i,1113) bzw. der „discours poulaire" (IV,i,1167) des Volkes, der bis zu Chimène und der Infantin durchdringt, wurden bereits analysiert. Die Infantin klammert sich im Anschluss wiederholt an die Erzählung vom „valeureux Cid, le maître de deux Rois" (V,iii,1646), um ihre unstandesgemäße Leidenschaft vor sich selbst moralisch zu legitimieren und auch Chimène beschwört die Legende des „Héros" und „guerrier si vaillant" (V,v,1724-1725). Zuletzt ist es aber auch hier vor allem Rodrigue selbst, der den literarischen Charakter der eigenen Vita hervorhebt, als er sich in der letzten Szene des Stücks ob der da kommenden Aufgaben konsterniert mit den „Héros fabuleux" der Mythen und Legenden vergleicht:

„Faut-il combattre encor mille et mille rivaux,
Aux deux bouts de la terre étendre mes travaux,
Forcer moi seul un camp, mettre en fuite une armée,
Des héros fabuleux passer la renommée ?" (V,vii,1809-1812)

Der erneut auf den Herkulesmythos anspielende Begriff der „travaux", das Adjektiv „fabuleux" sowie die allgemeine Hyperbolik der Passage weisen den Heroismus an dieser prominenten Textstelle als ein Produkt der erzählerischen Fantasie aus, die sich aus dem kollektiven Imaginären speist und dieses selbst auch mit konstituiert. Dass die Vorstellungswelt der Helden im *Cid* durch erzählerische Verfahren geprägt ist, zeigt indes auch eine Bemerkung, die die Infantin ihrer Vertrauten gegenüber macht. Sie erwarte in der Zukunft von Rodrigue, so heißt es prophetisch in der fünften Szene des zweiten Aktes, „tout ce qu'on dit

des plus fameux guerriers“ (II,vi,546). Der visionshaften Imagination der Infantin ist durch den expliziten Bezug auf Akte des Sprechens und Erzählens („ce qu’on dit“) zu entnehmen, dass sie bereits durch andere Heldenerzählungen präfiguriert ist.

Auf diese narrativen Modelle heroischer Handlungen greift auch Rodrigue in seinem Schlachtbericht zurück. Der dramaturgischen Tradition entsprechend, die der Botenbericht seit der Antike als narrative Vermittlungsform innerhalb des Dramas besitzt, wird in dem monologisch geprägten Textabschnitt ein Handlungsverlauf, der in die zeitliche Ellipse zwischen dem dritten und dem vierten Akt fällt, rückblickend vergegenwärtigt. Dass Rodrigues narrative Selbstheroisierung ausschließlich im Beisein der männlichen Figuren erfolgt, scheint insofern signifikant, als der kriegerische Heroismus der Tat im *Cid*, wie bereits ausgeführt, eindeutig männlich gegendert ist. Im Unterschied zu einem eher unpersönlich-distanziert wirkenden Botenbericht durch eine am Geschehen selbst nicht beteiligte Figur, zeichnet sich Rodrigues Bericht gerade dadurch aus, dass der sprechende Held als sein eigener Herold – die französischen Begriffe *héros* und *hérault* sind vielleicht mit gutem Grund Homophone – gerade nicht hinter die Darstellung zurücktritt, sondern diese, allein schon durch den verhältnismäßig häufigen Einsatz der Personalpronomina der ersten Person Singular, als persönliche markiert und im Sprechakt performativ wiederholt. Die vielen rhetorisch-stilistischen Verfahren, die allesamt der Intensivierung der sprachlichen Wirkung des Berichts dienen – etwa der gezielte Einsatz von Metrik und Klangbild zur mimetischen Nachbildung des turbulenten Kampfgeschehens, die Verwendung raum-zeitlicher Deiktika zur Konkretisierung und Veranschaulichung des Geschehens, die Wahl von zeitlichen Raffungen und Dehnung zur Spannungserzeugung oder auch der Gebrauch des historischen Präsens zur Vergegenwärtigung der geschilderten Handlung –, wurden von der Forschung bereits eingehend untersucht und brauchen hier nicht mehr eigens analysiert werden.[87] Stattdessen soll abschließend noch einem Phänomen Aufmerksamkeit geschenkt werden, das Rodrigues Bericht strukturell prägt und das hier als ‚Theatralität zweiten Grades‘ bezeichnet werden soll. Wenngleich die literaturwissenschaftliche, am Text ansetzende Dramenanalyse die drei Ebenen der ‚Inszenierung‘, der ‚Verkörperung‘ und der ‚Wahrnehmung‘, die Erika Fischer-Lichte als Konsti-

87 Einen guten Überblick bietet: KNAUTH, Alfons: „*Racines ‚Récit de Théramène‘ und Corneilles ‚Récit de Rodrigue‘*“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen 205* (1969), S. 352–360.

tuenten für ein performatives Verständnis von Theatralität eingeführt hat,[88] nicht auf der Ebene der Aufführungspraxis in den Blick bekommt, kann sie diese doch prinzipiell in Form einer textimmanent vermittelten Struktur nachweisen. Im Dramentext ist dabei ein Dispositiv markiert, das im Medium der Schrift – etwa durch Hinweise auf die räumliche Präsenz eines Publikums – einer realen theatralen Aufführungssituation nachempfunden ist. Dies gilt auch für den Fall des Schlachtberichts: Die 83 Verse des Berichts (1253-1262 und 1267-1339) schaffen insofern eine theatralische Texteinheit im beschriebenen Sinne, als die rhetorische Verdichtung durch den heroischen Herold eine Inszenierung des sprachlich vermittelten Geschehens bedeutet, die Anwesenheit Rodrigues eine Verkörperung der Heldenrolle bewirkt und schließlich die monologische Struktur des Dialogs, in dem zum Ende nur noch Rodrigue alleine spricht, alle anderen Figuren in eine publikumsartige Wahrnehmungssituation versetzt. Heroisierung und Theatralität, das dürfte Corneille durchaus auch als Legitimation und Bekräftigung des eigenen Theaterschaffens intendiert haben, erscheinen so als kulturelle Praktiken, die ideal miteinander harmonisieren, um nicht zu sagen: aufeinander angewiesen sind. Untermauern lässt sich diese Deutung des Schlachtberichts auch durch die Tatsache, dass die Passage selbst nach dem Bauprinzip eines regelmäßigen Dramas konzipiert ist und über die fünf aktartigen Abschnitte *exposition*, *nœud*, *péripétie*, *retardement* und *dénouement* verfügt. Dies kann nicht nur anhand inhaltlicher Kriterien, sondern auch anhand der raum-zeitlichen Deiktika nachgewiesen werden: Im ersten, expositorischen ‚Akt' des Berichts schildert Rodrigue die Krisen- und Gefahrensituation, die ihn und seine Gefährten dazu veranlasste, ohne den Befehl des Königs in die Schlacht zu ziehen (1253-1262). Der zweite ‚Akt', der vom König in einer den Bericht kurz unterbrechenden Replik mit dem Hinweis „Mais poursuis" (1267) eingeleitet wird, gibt wieder, wie sich der Knoten langsam schürzt, als Rodrigue und seine Gefährten zum Hafen ziehen, sich dort auf die Lauer legen und ungeduldig auf die maurischen Invasoren warten (1267-1292). Der direkt anschließende dritte ‚Akt', der durch ein temporales Adverb markiert wird „Nous nous levons *alors*

---

88 Vgl. dazu insbes. FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen: Francke 2004. S. 7-26.; FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*, Tübingen: Francke 2005. S. 11–32. Eine übersichtliche Zusammenfassung ihres Theatralitätsmodells bietet zudem: DÜNNE, Jörg und Kirsten KRAMER: „*Theatralität und Räumlichkeit*", in: DÜNNE, Jörg, Sabine FRIEDRICH und Kirsten KRAMER (Hrsg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 15–32. Insbes. S. 15–16.

[…]“ (1293), handelt vom Höhepunkt des Geschehens, dem Ausbruch der Kampfhandlungen durch den überraschenden Angriff der Spanier unter dem Kommando von Rodrigue (1293-1302). Im retardierenden vierten ‚Akt‘, eingeleitet durch den zeitlichen Marker „Mais bientôt […]“ (1303), erleben die spanischen Truppen den entschlossenen Widerstand der Mauren, so dass es im Dunkel der Nacht zwischenzeitlich unklar ist, wer den Kampf für sich entscheiden kann (1303-1318). Erst im fünften und letzten ‚Akt‘, durch die Adverbialverbindung „Mais enfin […]“ (1319) deutlich hervorgehoben, wird geschildert, wie im Licht des neuen Tages der Vorteil der Spanier ersichtlich wird, woraufhin ein Großteil der Feinde flieht und nur noch wenige tapfere Mauren Widerstand leisten. Auch diese kapitulieren aber zuletzt und unterwerfen sich Rodrigue, ihrem Cid (1319-1339).

1.3 Heroismus als Skandalon: Der *Cid* und seine *Querelle*

„Il est malaisé de s’imaginer avec quelle approbation cette pièce fut receuë de la Cour & du public. On ne se pouvait lasser de la voir, on n’entendoit autre chose dans les compagnies, chacun en savoit quelque partie par cœur, on le faisoit apprendre aux enfants, & en plusieurs endroits de la France, il estoit passé en proverbe, de dire, *Cela est beau comme le Cid*.“

Diese 1653 von Paul Pellison im Rahmen seiner Geschichte der Académie Française erstmalig veröffentlichte Beschreibung belegt den enormen Publikumserfolg, den der *Cid* zu seiner Zeit hatte.[89] Mit dem Anfang Januar 1637 im Théâtre du Marais uraufgeführten Stück war seinem Autor, wie Werner Krauss es in seinem bedeutenden Buch über Corneille als politischem Dichter formuliert, „ein hinreißendes Lebensbild im Kolorit heroischer Vorgeschichte“ geglückt,[90] das den Nerv seiner Zeit genau traf und dem „goût […] de l’extra-

89 PELLISSON, Paul: *Relation contenant l’histoire de l’Academie Françoise*, Paris: Billaine 1672. S. 118. Die Darstellung der Rezeption des Stücks deckt sich weitestgehend mit jener, die La Bruyère 1689 in den *Caractères* veröffentlicht: „Le Cid n’a eu qu’une voix pour lui à sa naissance, qui a été celle de l’admiration ; il s’est vu plus fort que l’autorité et la politique, qui ont tenté vainement de le détruire ; il a réuni en sa faveur des esprits toujours partagés d’opinions et de sentiments, les grands et le peuple ; ils s’accordent tous à le savoir de mémoire, et à prévenir au théâtre les acteurs qui le récitent.“ LA BRUYERE: *Œuvres complètes*. S. 74.

90 KRAUSS, Werner: *Corneille als politischer Dichter*, Marburg: Ebel 1936. S. 16.

ordinaire, de l'éclat" des damaligen Theaterpublikums entsprach.[91] Die positive Rezeption wurde aber im Bereich der *république des lettres* bekanntlich von einer regelrechten Flut an kritisch-polemischen Stellungnahmen überdeckt, die im Dezember 1637, nach knapp einem Jahr hitziger *Querelle*, in den *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid* gipfelten, jener ersten Stellungnahme der neu gegründeten Sprachakademie, die Jean Chapelain im Auftrag Richelieus verfasste.[92] Neben literarisch-handwerklichen Argumenten, die in Form diverser Pamphlete in erster Linie von Corneilles rivalisierenden Dramatikerkollegen Jean de Mairet und Georges de Scudéry vorgebracht wurden, spielten auch sittlich-moralische Motive eine entscheidende Rolle in der leidenschaftlichen „bataille héroï-comique", wie Boris Donné die *Querelle* in Anspielung auf ihren insbesondere aus der Ferne durchaus auch unterhaltsamen Charakter bezeichnet.[93] Georges de Scudéry war nicht der einzige, der sich daran störte, dass Corneilles Heldin Chimène entgegen ihrer offiziellen Rhetorik der Rache an der Liebe zum Mörder ihres Vaters festhält und nur einen Tag nach dem Tod des Comte in einen fragwürdigen Eheschluss einwilligt, der zudem noch vom König arrangiert und von allen anderen Figuren gebilligt wird. In seinen *Observations sur le Cid,* einer 96-seitigen Streitschrift, die die *Querelle* maßgeblich prägte, bezeichnet Scudéry Chimène als „fille desnaturée" und wirft Corneille unter anderem vor, „de faire triompher le vice sur son Theatre".[94] Was die Forschung schon seit langem erkannt hat, ist die Tatsache, dass die ästhetische und die moralische Kritik am *Cid* nicht losgelöst von ihrer politischen Dimension

---

91 DESCOTES, Maurice: *Le public de théâtre et son histoire*, Paris: Presses Universitaires de France 1964. S. 96.

92 Gute Überblicksdarstellungen der *Querelle* finden sich unter anderem in KÖHLER: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*. S. 149–155.; CORNEILLE: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*. S. 247–353.; CIVARDI, Jean-Marc: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*, Paris: Champion 2004. Insbes. S. 25–94.; MERLIN-KAJMAN: *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. S. 153–193.; SICK, Franziska: „*«Le Cid» und «La Querelle du Cid». Zur Entstehung eines neuen diskursiven Feldes im Absolutismus*", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 17* (1993), S. 246–263.; MARGITIC, Milorad R.: „*Sociological Aspects of ‚La Querelle du Cid'*", in: ROMANOWSKI, Sylvie und Monique BILEZIKIAN (Hrsg.): *Homage to Paul Benichou*, Birmingham: Summa 1994, S. 59–74.

93 CORNEILLE: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*. S. 290.

94 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. SS. 384, 386. Chapelain übernimmt die Kritik Scudérys, obschon weniger drastisch formuliert, in die *Sentiments de l'Académie française.*

verstanden werden kann. Folgt man den Interpretationen von Werner Krauss und Erich Köhler, hat der Kardinal Richelieu nach anfänglicher Unterstützung – in seiner an Scudéry gerichteten *Lettre apologétique* aus dem Frühsommer 1637 betont Corneille, dass „le Cid a esté representé trois fois au Louvre, & deux fois à l'Hostel de Richelieu“[95] – die Polemik um das Stück insbesondere deshalb gezielt befeuert und gelenkt, weil das darin verhandelte Ideal eines freien, handlungsmächtigen, teilweise auch renitenten Helden seiner Vorstellung eines königstreuen Untertanen entschieden zuwiderlief.[96] Corneilles *Cid* verteidigt, wie Erich Köhler es ausdrückt, insgesamt eine „Ethik, die durchaus gegenüber dem Interesse von König und Staat im Recht sein kann“[97] und Richelieu im Kontext seiner Konsolidierungsbestrebungen des Absolutismus ein Dorn im Auge sein musste – nicht zuletzt, weil er gerade in den Jahren vor der Erstaufführung des *Cid* entschlossen gegen einflussreiche, auf ihre Unabhängigkeit pochende Vertreter des Hochadels wie den Duc de Montmorency und den Duc de Guise vorgegangen war. Besonders dürfte den Kardinal das Motiv des Duells als „Privileg der autonomen Lebensgestaltung“ des Adels gestört haben,[98] das im *Cid* gleich doppelter Anlass der Heldwerdung Rodrigues ist, war es von ihm doch als innenpolitische Maßnahme zur Domestizierung der Aristokratie erst kurz zuvor ausdrücklich verboten worden.

Bei allem Erregungspotential des *Cid* und einer Kritik, die Corneille noch auf Jahre hin beschäftigen sollte, darf freilich nicht vergessen werden, dass das Stück – vielleicht auch gerade wegen des Skandals, den es provozierte[99] – einen der größten Theatererfolge des *Siècle classique* darstellte. „Le brasier du *Cid*“, so Michel Jeannerets bildhafte Formel für die Wirkkraft des Stücks, „va enflammer le public, transporté par la verve des personnages, ravi des beautés de la

---

95 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 513.

96 Vgl. dazu KRAUSS: *Corneille als politischer Dichter*. S. 14ff.; KÖHLER: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*. S. 152ff. Bereits Pellison hatte darauf hingewiesen, der Autor des *Cid* habe „toûjours crû que le Cardenal, & une autre personne de grande qualité avoient suscité cette persecution contre le Cid“. PELLISSON: *Relation contenant l'histoire de l'Academie Françoise*. S. 138.

97 KÖHLER: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*. S. 155.

98 Ebd. S. 153.

99 Zum Wesen von Skandalen scheint allgemein zu zählen, dass sie nicht intentional steuerbar sind und Eigen- und Gegendynamiken entwickeln, die die Skandalisierer, hier insbesondere Jean de Mairet und Georges de Scudéry, nicht beabsichtigen. Vgl. dazu die grundlegenden Überlegungen in: GELZ/HÜSER/RUSS-SATTAR: „*Skandal als Forschungsfeld*“. Insbes. S. 9ff.

pièce."[100] Dass der Erfolg des *Cid* von Dauer war und das Stück das gesamte Jahrhundert über ein wichtiger Referenzpunkt blieb, geht auch aus einer 1667 verfassten Satire hervor, in der Boileau noch einmal rückblickend Bezug auf die Causa nimmt und die Beliebtheit des Stücks beim Publikum herausstreicht:

„Quand un livre au palais se vend et se débite,
Que chacun par ses yeux juge de son mérite,
Que Bilaine l'étale au deuxième pilier,
Le dégout d'un censeur peut-il le décrier ?
En vain contre le Cid un Ministre se ligue :
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue,
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le Public révolté s'obstine à l'admirer."[101]

Im Folgenden soll die überaus ambivalente Rezeption des Stücks nun noch mit Blick auf das Heroische eingehender untersucht werden. Sehr auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass sich sowohl bei Corneille als auch bei seinen Kritikern, allen voran Georges de Scudéry, deutliche Heroisierungs- und Deheroisierungstendenzen nachweisen lassen. Es scheint beinahe so, als habe der heroische Stoff des *Cid* sowohl inhaltlich als auch formal auf die *Querelle* ausgestrahlt. In der *Excuse à Ariste*, dem dichterischen Selbstporträt, das Corneille parallel zur Drucklegung des *Cid* im Frühjahr 1637 veröffentlichte,[102] stilisiert sich der auf-

---

100 JEANNERET: *Eros rebelle*. S. 232.

101 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres*. S. 64. Auch von Guez de Balzac, einem frühen und diskursmächtigen Apologeten Corneilles, ist ein Satz aus einem Brief an Georges de Scudéry überliefert, in dem er den Bühnenerfolg der gelehrten und kleingeistigen Kritik ironisch gegenüberstellt: „Ainsi vous l'emportez dans le Cabinet, & il a gaigné au Theatre". CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 1096. Zahlreiche weitere lobende Kommentare aus den Jahren und Jahrzehnten nach dem Erscheinen des Stücks sind versammelt in: MONGRÉDIEN, Georges: *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1973. S. 57ff.

102 Die genauen Entstehungskontexte des Textes sind bis heute ungeklärt. Gegen die These, er sei bereits etliche Jahre vor seiner Veröffentlichung im Frühjahr 1637 verfasst worden, spricht die Tatsache, dass einige Verse ein klares Echo des *Cid* darstellen.

strebende Autor als verdienst- und ruhmvollen Künstlerhelden und gibt den selbstherrlichen Ton der Auseinandersetzung vor:[103]

„J'arrache quelquefois trop d'applaudissements,
Là content du succès que le mérite donne
Par d'illustres avis je n'éblouis personne,
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans ;
Par leur seule beauté ma plume est estimée :
Je ne dois qu'à moi seul toute ma Renommée"[104]

Die massive Selbstheroisierung Corneilles – Marc Fumaroli hat die „conscience héroïque" des Autors und seine „stratégies et tactiques de l'héroïsme littéraire" bereits umfassend dargestellt[105] – tritt umso deutlicher hervor, wenn man die intertextuellen Bezüge berücksichtigt, die zwischen der *Excuse à Ariste* und dem *Cid* bestehen: Insbesondere der antithetisch angelegte Vers „Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans", in dem Corneille seine dichterische Unabhängigkeit betont, erinnert an die Worte, mit denen Don Diègue seinen Heroismus als alleinigen Grund für die ehrenvolle Auszeichnung durch den König darstellt: „L'éclat de mes hauts faits fut mon seul partisan." (I,iv,214) In seiner *Lettre apologétique* greift Corneille die Rede vom Glanz der Taten auf, um den *Cid* als künstlerisch-heroische Ausnahmeleistung darzustellen, die seine neidischen Rivalen überhaupt erst motiviert habe, zur Feder zu greifen und ihn in ihren Streitschriften zu attackieren: „[D]e tant de beaux Poëmes qui ont paru jusqu'à présent : Il [der *Cid*] a esté le seul dont l'esclat ait peu obliger l'envie à prendre la plume".[106] Das Register der selbstheroisierenden Darstellung wird von Corneilles Kritikern über die ganze *Querelle* hinweg als empörende Anmaßung empfunden. Georges de Scudéry stößt sich beispielsweise daran, „qu'il [Corneille] se Deifoit d'authorité privee ; qu'il parloit de luy, comme nous avons accoustumé de parler de autres"[107] und Jean Claveret, der sich mit seiner *Lettre*

103 Zum Begriff und Konzept des Künstlerhelden vgl. die Beiträge in: HELM, Katharina u. a. (Hrsg.): *Künstlerhelden: Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen: Ad Picturam 2015.

104 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 780.

105 Vgl. dazu: FUMAROLI: *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*. Insbes. S. 17–61.

106 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 518.

107 Ebd. S. 371.

contre une invective du S^R^ Corneille in die *Querelle* einschaltet, spricht von der „arrogance du monde le plus insuportable“.[108] Auf unterschiedliche Weise versuchen sie, den Glanz, der Corneilles Erfolgsstück umgibt, als trügerischen Schein zu beschreiben und so zu diskreditieren. Besonders Scudéry polemisiert mit typisch barocken Gedankenfiguren gegen den *faux éclat* des Stücks:[109] „Tout ce qui brille n’est pas toujours précieux, on voit des beautez d’illusion, comme des beautez effectives, & souvent l’apparence du bien, se fait prendre pour le bien mesme“,[110] schreibt er einleitend in den *Observations*. Neben das Bild des trügerischen Glanzes tritt alsdann das der schönen Farben eines Regenbogens, die sich auflösen, sobald kein Sonnenlicht mehr auf sie fällt:

„Pour moy, quelque esclatante que ma parust la gloire du Cid, je la regardois comme ces belles couleurs qui s’effacent en l’air, presque aussi-tost que le Soleil en a fait la riche & trompeuse impression sur la Nue.“[111]

Beide Male ist es Scudéry daran gelegen, den Erfolg des *Cid* als illusorisch, als durch Täuschung und Betrug erworben, zu brandmarken. Einerseits spielt der Vorwurf des Plagiarismus hier eine Rolle, andererseits geht es vor allem darum, zu zeigen, dass Corneilles Stück nur als affektgeladenes Bühnenspektakel begeistern kann, während es bei der Lektüre als ernsthaftes Kunstwerk durchfallen muss. In einem Briefwechsel mit Guez de Balzac, der allgemein als letzter bedeutender Beitrag zur *Querelle* gewertet wird, nennt Scudéry den Autor des *Cid* schließlich einen Zauberer, der das Theaterpublikum durch Bühneneffekte täu-

---

108 Ebd. S. 538.

109 Tibor Klaniczay zufolge ist die „attitude militante“, die sich in polemischen Diskursformen äußert, ein Charakteristikum vieler barocker Dichter. *KLANICZAY, Tibor: „L’aspect héroïque et combattant de la poésie baroque“, in: Cahiers du Centre International de Synthèses du Baroque 3* (1969), S. 89–95. Hier S. 89.

110 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale.* S. 367–368.

111 Ebd. S. 370. Jean de Mairet spricht in seiner *Epître familière au SR Corneille*, einem weiteren, späten Text der *Querelle*, im gleichen Sinne von der „brillante glace qui faisoit l’enchantement de vostre Cid“ und der „fausse gloire“ des Stücks. Ebd. SS. 802, 803. In den *Sentiments der Académie française* geht es ebenfalls an zentraler Stelle darum, die Augen und Verstand blendende Wirkung herauszustellen, die der *Cid* auf das Theaterpublikum entfaltet. Dadurch, dass „les yeux de l’entendement sont encore esblouïs par l’éclat de ses lumieres“, so Chapelain mit einer Formulierung, die einmal mehr die Metaphorik des Glanzes aufgreift, habe das Publikum die vielen handwerklichen Fehler des Stücks gar nicht sehen bzw. begreifen können. Vgl. Ebd. S. 938.

sche und sich so seine Gunst erschleiche. „Mais vous dites, Monsieur, qu'il a esblouy les yeux du Monde, & vous l'accusez de charme & d'enchantement", greift Balzac den Vorwurf Scudérys zunächst auf, um Corneilles Kunst der „tromperie" danach als „conqueste" durch heroisches Vokabular zu nobilitieren: „[L]'autheur du Cid […] est plus fin que tout la Cour et tout le peuple, & la tromperie qui s'estend à un si grand nombre de personnes, est moins une fraude qu'une conqueste."[112]

Den trotz der ironischen Spitzen um Vermittlung bemühten Worten Balzacs steht in der *Querelle* allgemein eine stark agonale Diskursdynamik gegenüber. Scudéry deklariert zwar, nicht Corneille persönlich, sondern nur sein Werk angreifen zu wollen, personalisiert die Polemik aber noch im selben Zuge, indem er die Hauptfigur des *Cid* mit dem Stück gleichsetzt und sich bereit erklärt, ein Duell mit ihm ausfechten zu wollen:

> „J'ataque le Cid, & non pas son Autheur ; j'en veux à son Ouvrage et non point à sa personne ; Et comme les combats & la civilité ne sont pas incompatibles, je veux baiser le fleuret ; dont je prétends luy porter une botte franche."[113]

Als ein Autor, der sich der Tradition des Ideals von *arma et litterae* verpflichtet fühlt und immer wieder betont, dass er auch mit dem Kriegshandwerk vertraut sei, ist es Scudéry daran gelegen, die Auseinandersetzung mit Corneille als „guerre de plume"[114] zumindest auf der Ebene der Rhetorik zu militarisieren und in eine agonale, heroische Semantik einzuschreiben. In einem autobiografisch ausgerichteten Vorwort zu seiner Tragikomödie *Ligdamon et Lidias*, auf das Corneille im Zuge der *Querelle* spöttisch Bezug nimmt,[115] schreibt Scudéry – was sein Selbstbild verdeutlicht –, dass er „plus d'années parmy les Armes, que d'heures dans [son] Cabinet" verbracht habe und „mieux ranger les soldats que les paroles" könne.[116] Als Vertreter der *noblesse d'épée* reklamiert er das mit

---

112 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 1094–1095.

113 Ebd. S. 371.

114 Ebd. S. 430.

115 In seiner Lettre apologétique verweist Corneille auf Scudérys militärisch-heroische Selbstdarstellung, um pointiert zu schließen, dass dessen proklamierte Tapferkeit ihn noch nicht zu einem besseren Schriftsteller mache: „Il n'est pas question se sçavoir de combien vous estes Noble ou plus vaillant que moy, pour juger de combien le Cid est meilleur que l'Amant libéral". Ebd. S. 512.

116 SCUDÉRY, Georges de: *Ligdamon et Lidias, ou la ressemblance. Tragi-comédie*, Paris: F. Targa 1631. Die Textstelle ist der vierten Seite des unpaginierten Prätexts „A qui lit" entnommen. In der sehr wahrscheinlich ebenfalls Corneille zuzuordnenden

Waffen und Bildung gleichermaßen verbundene Ethos des Heroischen qua Stand für sich und versucht, den aus bürgerlichen Verhältnissen stammenden Corneille, dessen Vater zum Zeitpunkt des Ausbruchs der *Querelle* gerade erst die *lettres de noblesse* von Ludwig XIII. verliehen bekommen hatte, als Emporkömmling zu diskreditieren. Eine ähnliche Absicht verfolgt Jean Claveret in seiner *Lettre*: Der Erfolg, den Corneille mit seinem *Cid* habe, reiche noch lange nicht aus, sich legitimerweise als heroisches Individuum darzustellen. Neben schönen Reimen bräuchte es „actions plus heroiques" im Sinne der durch den Stand verbürgten Tugenden eines „honneste homme", die Corneille als „nouveau noble" naturgemäß nicht besäße: „[P]our meriter la grace du Prince", so Claverets herablassender Ratschlag, „vous vous devriez signaler par des actions plus heroiques, & nous enseigner que le prix d'un honneste homme consiste à remplir son esprit de vertus morales, non pas de rimes."[117]

Was Claverets Äußerung besonders deutlich vor Augen führt, ist die Tatsache, dass in der *Querelle* ästhetisch-literarische und standespolitische Argumente Hand in Hand gehen, wobei auf beiden Ebenen immer wieder explizit der Bezug zum Heroischen hergestellt wird. Während Corneille betont, dass sein Heldendrama sowohl das einfache Volk als auch das gebildete Publikum am Hof begeistert habe („Je satisfaits ensemble & peuple & courtisans"[118]), zielen seine Kritiker darauf ab, den *Cid* als ein Vergnügen für die ungebildeten Massen darzustellen, die keinen Sinn für die wahre Schönheit der Kunst besäßen. Aus dem bereits erwähnten Briefwechsel mit Guez de Balzac, in dem Scudéry den *Cid* als ein vulgäres, rein visuelles Spektakel darstellt und es in die Nähe antiker Massen-Attraktionen wie Gladiatorenkämpfe und Pferderennen rückt, sticht die abschätzige Haltung gegenüber Corneilles vermeintlich alleiniger Publikumsschicht besonders deutlich hervor:

„[La Poesie] a des beautez que tous les yeux n'apercoivent pas ; & quelque chose si destaché de la matiere, que le peuple n'a garde de le descouvrir ; luy qui n'a presque d'ame que

---

Paraphrase de la devise de l'Observateur, einem ironischen Kommentar zu Scudérys Brief an die Académie française, wird dessen Berufung auf den Topos von arma et litterae ein weiteres Mal ridikulisiert: „Mon livre des l'abord", so ist dort in Anspielung auf die erwähnte Selbstdarstellung in Ligdamon et Lidias zu lesen, „fait sçavoir, a qui lit, / Combien je suis grand Capitaine. / Ainsi les nobles feux qu'allume la chaleur / […] M'erigent en rimeur jusques dans les armées, / Et me rendent vaillant jusques sur le papier." Vgl. CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 645.

117 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 541–542.

118 Ebd. S. 322.

celle des bestes et des plantes, c'est à dire la sensitive et la vegetante. Les spectacles, qui proprement furent inventez pour luy, sont les combats des Gladiateurs, ceux des animaux sauvages, & tout ce que l'Hipodrome & le Cirque, ont exposé aux yeux d'Athenes & de Rome […].“[119]

An anderer Stelle spricht Scudéry vom Erfolg des Stücks als von einer „vapeur grossière, qui se forme dans le Parterre“ und die aus ihm gänzlich unverständlichen Gründen „ait pu s'eslever jusqu'aux Galleries“.[120] Der Erfolg beim einfacheren Theaterpublikum kann für Scudéry nicht über die Minderwertigkeit des *Cid* hinwegtäuschen, vielmehr legt er ihn als ein Symptom derselben aus. Durch seine Kritik, die ihren Ausgang im gedruckten Text des Stücks nimmt, versucht er zu zeigen, dass der *Cid* einer genaueren poetologischen wie auch moralischen Prüfung durch einen gelehrten Kritiker nicht standhalten könne: „[L]e Cid Imprimé, n'estoit plus le Cid que l'on a creu voir.“[121]

Einiges spricht dafür, dass die spektakuläre Inszenierung des im *Cid* verhandelten Heroismus, wie sie zu Beginn des Jahres 1637 im Théâtre du Marais unter der Leitung des gefeierten Schauspielers Mondory realisiert wurde, der aristokratischen Elite insofern als Gefahr erscheinen musste, als die starken affektiven Reaktionen des Publikums, die in den Stellungnahmen zum *Cid* unisono beschrieben werden,[122] die Grenzen zwischen den sozialen Ständen zu verwischen

119 Ebd. S. 1106.

120 Ebd. S. 368.

121 Ebd. S. 566. Im anonym veröffentlichten *Discours à Cliton sur les Observations du Cid* hebt der Autor ebenfalls die unterschiedlichen Rezeptionsebenen hervor. Als er den Cid „magnifiquement paré sur le Theatre“ gesehen habe, sei er ganz von dem Stück eingenommen gewesen, bei der privaten Lektüre habe er es dagegen „raillé familierement sur tous ses deffauts.“ Ebd. S. 599.

122 Der Autor des anonymen *Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris*, hinter dem sich möglicherweise Charles Sorel versteckt, geht wiederholt auf das breite Spektrum affektiver Reaktionen ein, das der *Cid* beim Publikum ausgelöst habe, und erklärt mit Blick auf die Konflikte der beiden zentralen Heldenfiguren, dass „jusques icy rien ne s'estoit veu qui eust tant attaché l'attention.“ Vgl. CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 781. Auch aus Chapelains Urteilsspruch geht hervor, dass sich Corneilles Stück insbesondere durch die Stärke der Leidenschaften („la véhémence de ses passions“) ausgezeichnet habe, die es darstelle und hervorrufe: „Enfin nous concluons qu'encore que le sujet du Cid ne soit pas bon, qu'il pèche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas, et de façons de parler impures ; néanmoins la naïveté et la

drohten. Davon zeugt eine Darstellung, die von Mondory überliefert ist: Er spielte selbst die Rolle des Rodrigue und war – glaubt man Tallemant des Réauxs Einschätzung, derzufolge Mondory allgemein „plus propre à faire un heros qu'un amoureux" gewesen sei – eine ideale Besetzung für den Heldenpart.[123] In einem Brief an Guez de Balzac berichtet der Schauspieler, dass die Inszenierung des *Cid* selbst die Mitglieder des Hofes in die Logen des städtischen Theaters gelockt habe:

> „[L]a passion a même plusieurs fois eclaté au théâtre public. On a vu seoir en corps aux bancs de ses loges ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lys."[124]

Scudérys und auch Claverets Versuche, den *Cid* einzig als Vergnügen der ungebildeten, tendenziell eher bürgerlichen Schichten zu charakterisieren – Claveret zufolge hätten auch auf den besseren Plätzen des Théâtre du Marais nur „riches sots" gesessen[125] –, steht demnach im Widerspruch zur tatsächlichen Rezeption des Stücks. Beide Autoren verfolgen das Ziel, das aristokratische Publikum, zu dem sie gehören und für das sie schreiben, durch gelehrte Argumente als ästhetisch-moralische Elite abzugrenzen, der alleine es zusteht, über heroische Angelegenheiten zu urteilen. Dass der Cid auch vom aufstrebenden Bürgertum als Held und Identifikationsfigur gefeiert wurde, muss die beiden Autoren demnach nicht nur wegen der Rivalitäten im beruflichen Feld, sondern auch wegen der standespolitischen Implikationen gestört haben.

Zuletzt soll im Kontext der heroischen Implikationen des *Cid* noch untersucht werden, inwiefern die Rezeption der Figur des Comte Rückschlüsse auf den historischen Status des durch ihn repräsentierten Modells von Heldentum ermöglicht. Neben der Figur der Chimène, die insbesondere zur Zielscheibe einer moralischen Kritik wurde, rief keine andere Figur des Stücks so viele kritische Reaktionen hervor, wie die des Comte de Gormas. Richtungsweisend ist

---

véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle dans tous ses défauts lui ont acquis un rang considérable entre les poèmes français de ce genre qui ont le plus donné de satisfaction." Zitiert nach: CORNEILLE: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid.* S. 285.

123 TALLEMANT DES RÉAUX, Gédéon: *Historiettes*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1961. S. 775.

124 Zitiert nach: CORNEILLE: *Œuvres complètes.* S. 1449.

125 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 827.

auch in diesem Fall die polemische Darstellung, die Scudéry in seinen *Observations* gibt:

„[La] familiarité n'a point de raport, avec l'orgueil qu'il [Corneille] donne par tout à ce personnage : mais il seroit à souhaitter pour luy, qu'il eust corrigé de cette sorte, tout ce qu'il fait dire à ce Comte de Gormas : afin que d'un capitan ridicule, il eust fait un honneste homme : tout ce qu'il dit estant plus digne d'un fanfaron, que d'une personne de valeur et de qualité. […] Je croirois assurement qu'en faisant ce roolle, l'Autheur auroit cru faire parler Matamore & non pas le Comte."[126]

Anstatt den Comte gemäß dem aristokratischen Ideal des Heroischen glaubwürdig als einen „honneste homme" und eine „personne de valeur et de qualité" zu zeichnen, habe Corneille, so der zentrale Vorwurf Scudérys, die Figur durch ein Übermaß an Stolz zu einer lächerlichen Komödienfigur, zu einem „capitan ridicule" und „fanfaron" gemacht. Da der Comte einerseits zu lautstark die eigenen heroischen Leistungen rühmt, den großen Worten im Duell mit Rodrigue jedoch andererseits keine Taten folgen lassen kann, zieht Scudéry die Parallele zur seit Plautus' *Miles gloriosus* bekannten, im Theater der Renaissance vor allem auch in der *commedia dell'arte* beheimateten Komödienfigur des aufschneiderischen Capitan.[127] Dessen „valeur", so eine Formulierung Chapelains, „est toute sur la langue". Corneille selbst hatte in seiner 1636 uraufgeführten *Illusion comique* mit Matamore eine viel belachte Capitan-Figur geschaffen, weitere Beispiele für den Typus sind im Theater der Zeit Legion.[128] Chapelain mildert die Kritik

---

126 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 389–391.

127 Ebd. S. 968. Antoine de Furetières *Dictionnaire universel* von 1690 hält zum Lemma „Capitan" folgende Erklärung bereit: „Fanfaron outré, qui se vante de plusieurs actions de bravoure incroyables, quoy qu'il soit en effet poltron. Les Capitans sont des personnages ridicules, qu'on introduit souvent dans la Comedie, particulierement dans l'Italienne." Der Eintrag zum Lemma „Fanfaron" ist dem sehr ähnlich: „Homme qui fait vanité de sa bravoure, de sa naissance, de ses richesses, encore que le plus souvent il n'ait rien de tout cela. Les menaces d'un fanfaron ne sont pas fort dangereuses. Ce mot est pur Espagnol, & il est originairement Arabe, où il signifie un homme leger & hableur, qui promet plus qu'il ne peut tenir." Vgl. FURETIÈRE: *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*. SS. 314, 830–831.

128 Aus dem Jahrzehnt vor und nach Corneilles *Cid* sind unter anderem zu nennen: Jean de Rotrous Tragikomödie *Amélie* (1636) sowie seine Komödie *Clarice ou l'amour constant* (1643), Jean Desmarets de Saint-Sorlins Komödie *Les Visionnaires* (1637), André Mareschals Komödie *Le véritable Capitan Matamore ou le fanfaron* (1640)

Scudérys an der Figur des Comte in den *Sentiments* zwar etwas ab und zeigt auf figurenpsychologischer Ebene ein gewisses Verständnis für die „presomption d'un vieux Soldat" und die „vanités d'un homme vaillant", führt dann aber weiter aus, dass „le nom de fanfaron" ihm wegen der „hyperboles excessives", die seine Rede kennzeichneten, und der „insupportable audace", mit der er insbesondere der Figur des Königs gegenüber auftrete, angemessen sei.[129] Weiterhin kritisiert Chapelain den selbstsüchtigen Heroismus des Comte als den eines „homme de cœur, […] qui ne fait de bonnes actions que pour en tirer avantage, & qui mesprise chacun, & n'estime que soy-mesme."[130] Dass Scudéry und andere Kritiker den Comte mit der Capitan-Figur des Matamore aus der *Illusion comique* verglichen haben, hatte indes noch andere Gründe: Beide Rollen waren höchstwahrscheinlich von ein und demselben Schauspieler interpretiert worden. Der unter dem Namen Bellemore bekannte *comédien*, über den wenig gesichert überliefert ist,[131] musste viele der regelmäßigen Besucher des Théâtre du Marais in der Rolle des Comte unweigerlich an die lächerliche Figur des prahlenden Capitan aus der Gascogne erinnert haben.

---

und Paul Scarrons Burleske *Les boutades du capitan Matamore et ses comédies* (1647).

129 Hélène Merlin-Kajman spricht hinsichtlich der theatralischen Selbstinszenierung des Comte von einer „fanfaronnade sociale": MERLIN-KAJMAN, Hélène: „*La ‚Scène publique' dans L'Illusion comique et dans Le Ci*d: Fanfaronnades et bravades", in: *Littératures* 45 (2001), S. 49–68. Hier S. 57.

130 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale.* S. 968–969. Im *Jugement du Cid, composé par un Bourgeois de Paris* wird der Kritik an der Figur des Comte dagegen insofern ironisch der Stachel gezogen, als es heißt: „Je sçay bien que Dom Gormas est un fanfaron, mais ce qu'il dit n'est pas desagreable au peuple." Ebd. S. 784.

131 Von Tallemand des Réaux wird er in einer lapidaren Nebenbemerkung als „bon acteur" bezeichnet. TALLEMANT DES RÉAUX: *Historiettes*. S. 776. Zur weitestgehend unbekannten Identität der Person, die vermutlich den Familiennamen Jornain trug, vgl. die Erläuterungen der Notice in: CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 1521. André Mareschal bezieht sich auf der dritten Seite des avertissement seines 1640 veröffentlichten Stücks *Le véritable Capitan Matamore ou le fanfaron* auf Bellemore, der in der Rolle des gleichnamigen Capitan der *Illusion comique* ganz offensichtlich von sich hat reden machen: „[J]'ay tâché de peindre au naturel ce vivant MATAMORE du Theatre du Maraiz, cet Original sans copie, & ce Personnage admirable qui ravit également & les Grands et le Peuple, les doctes et les ignorants." Vgl. MARESCHAL, André: *Le véritable Capitan Matamore ou le fanfaron*, Paris: T. Quinet 1640.

Welche Motive verbergen sich nun aber hinter der massiven Kritik an Corneilles Figurenzeichnung? Zum einen zielt vor allem Scudérys Argumentation sicherlich darauf ab, Corneille, der in den Stücken *Mélite ou Les Fausses Lettres* (1630/1633), *La Suivante* (1633/1637), *La Place Royale ou l'Amoureux extravagant* (1633/1637) und *L'illusion comique* (1636/1639) bis dato vor allem durch komische Stoffe hervorgetreten war, als Komödienautor zu stigmatisieren. Sein Versuch, im *Cid* einen ernsten, heroischen Stoff zu behandeln, so kann man Scudéry verstehen, muss als gescheitert betrachtet werden, da er seinen Helden doch wieder die Züge lächerlicher Komödienfiguren verliehen hat. Der Emporkömmling Corneille sollte in Zukunft besser wieder tun, worauf er sich versteht: ein komisches, dezidiert unheroisches Spektakel für das gemeine Volk entwerfen. Zum anderen drückt sich in der Reaktion Scudérys möglicherweise aber auch das Missfallen eines sich auf heroische Ideale berufenden Aristokraten aus, der seinen Stand im *Cid* anhand der Figur des Comte der Satire preisgegeben fühlte. Folgt man dieser Hypothese, lässt sich über die gesellschaftliche Spiegelfunktion, die dem *Cid* in seinem kulturgeschichtlichen Kontext zukam, zeigen, dass die Identifikation mit Heldenfiguren der Kunst ein virulentes und höchst sensibles Phänomen der Zeit war. Die Akklamation oder Kritik einer Heldenfigur, so eine wichtige Erkenntnis, gibt immer auch Aufschluss über die ethische, soziale und politische Verortung des Rezipienten.

Der Kritik Scudérys begegnete Corneille indes auf Augenhöhe. Die Bezeichnung des Comte als „Capitan de Comedie“, konterte er in der *Lettre apologétique* mit einem Hinweis darauf, dass sich in dessen Werk allenthalben „chaleurs Poëtiques & militaires“ fänden, „qui font rire le Lecteur“.[132]

132 CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 514.

2. TRISTAN L'HERMITE: *OSMAN* – DER SOUVERÄN ALS HELD

Die Hohe Pforte in Konstantinopel. Eine Mauer trennt den Serail, den Palast des Sultans, von der restlichen Stadt und sorgt dafür, dass die Sphäre der herrscherlichen Macht geschützt bleibt. Doch die Macht des Souveräns ist nicht mehr absolut, die Grenze zwischen dem Serail und der Stadt figuriert zunehmend als Schauplatz dramatischer Verwicklungen:

Dem jungen Sultan Osman, der unlängst eine desaströse Niederlage vor Krakau hinnehmen musste, steht ein Angriff feindlicher Truppen bevor. Die Lage ist ernst, in schicksalsschwangeren Träumen kündigt sich seiner Schwester bereits ein grausames Ende an. Was die bedrohliche Situation zusätzlich erschwert, ist die Tatsache, dass der Herrscher durch das Scheitern der jüngsten Kampagne seinen Rückhalt in Armee und Bevölkerung verloren hat. Insbesondere in den Reihen der Janitscharen, seiner einflussreichen Leibgarde, die sich größtenteils aus christlichen Elitesoldaten zusammensetzt, formiert sich massiver Widerstand. Dieser gewinnt noch an Stärke, als die Tochter des Mufti – der höchsten geistlichen und juristischen Autorität – dem Sultan Rache schwört, nachdem ihre Liebe zurückgewiesen wird. Ranghohe Vertreter der Janitscharen führen schließlich eine Palastrevolte an, um das glücklose Oberhaupt gewaltvoll zu stürzen. Als ein Fluchtversuch vereitelt wird, bleibt dem in die Ecke gedrängten Sultan nichts anderes mehr übrig, als sich der Revolte zu stellen.

Diese dramatischen Ereignisse bilden den Kern der Handlung von Tristan L'Hermites Tragödie *Osman*.[1] Anders als im Fall von Corneilles *Cid* handelt es sich bei der Tragödie um einen nicht-kanonischen Text, dem die Forschung, zu-

1 Das Stück wird in der Forschung teilweise auch unter dem Titel *La mort du grand Osman* verhandelt. Napoléon Bernardin zufolge, der Ende des 19. Jahrhunderts als erster eine Monografie zum literarischen Werk Tristans vorlegte, sei das Stück als *La mort du grand Osman* auf der Bühne erschienen, dann jedoch als *Osman* gedruckt veröffentlicht worden. Vgl. BERNARDIN, Napoléon M.: *Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite, Sieur du Solier (1601 - 1655); sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris: Picard 1895. S. 263. Hinter dem Künstlernamen ‚Tristan', mit dem der Autor des *Osman* auch in dieser Arbeit bezeichnet werden soll, steht der bürgerliche Name François L'Hermite. Für weitere biografische und zeitgeschichtliche Hintergründe vgl. die Einführung von Jean Serroy, Marc Fumaroli und Amédée Carriat in: TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean SERROY, Paris: Champion 1999. S. 7–50.

mal die deutschsprachige, bislang wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat.[2] Wenngleich Tristans *Osman* nicht nur in Bezug auf seine wissenschaftliche Rezeption weit hinter Corneilles *Cid* zurücksteht – geringere Kunstfertigkeit in den Bereichen Sujetgestaltung, Figurenentwicklung und Versbau sind nicht zu übersehen[3] –, ist das Stück wegen seiner originellen Verhandlung von Heldentum und dessen visueller und sprachlicher Repräsentation für die Fragestellung dieser Arbeit doch von größtem Interesse. Es ist insofern auch repräsentativ für das Jahrzehnt seines Entstehens, da es, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird, Teil einer regelrechten Orientalismus-Mode war. Auf Motivebene gibt es überdies einen zum Teil sehr deutlichen Einfluss der frühen heroischen Dramen Corneilles, was einen Vergleich zusätzlich fruchtbar erscheinen lässt.[4]

Über die konkreten Entstehungskontexte sowie die Aufführungsgeschichte des Stücks ist wenig bekannt.[5] Fest steht allerdings, dass die Tragödie erst 1656,

---

2 Dass Tristan mehr als für sein dramatisches Werk für seine Lyrik und seine Prosa bekannt ist, spiegelt sich auch in der Forschung wider, die seine Dramen bislang wenig behandelt hat. Obwohl insbesondere seine erste Tragödie *La Mariane* (1636), in der der spätere Cid-Darsteller Mondory die Hauptrolle im Théâtre du Marais spielte, einen großen zeitgenössischen Erfolg darstellte – alleine zu Tristans Lebzeiten wurde das Stück in zehn Auflagen gedruckt –, steht sein Name heute vor allem für den pikaresken Roman *Le page disgracié* (1643) sowie verschiedene Gedichte und Gedichtsammlungen, darunter *Plaintes d'Acante* (1633), *Amours* (1638), *La Lyre* (1641) und *Vers héroïques* (1648).

3 Dies trifft auch auf den Vergleich zu, der wegen der großen thematischen Nähe zwischen Tristans *Osman* und Racines *Bajazet* gezogen werden kann. Ausgehend von Ernest Serrets 1870 erschienenen Artikel zur Vorreiterrolle Tristans, wurden in der Forschung auch über den Vergleich der beiden Stücke hinaus immer wieder Parallelen zwischen den beiden Autoren gezogen. Vgl. dazu: SERRET, Ernest: „*Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite*", in: *Le Correspondant 82* (1870), S. 334–354. Sandrine Berregard fasst den vergleichenden Forschungsansatz in ihrer 2006 erschienenen Monografie übersichtlich zusammen. Vgl. BERREGARD, Sandrine: *Tristan L'Hermite, „héritier" et „précurseur" : imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen: Narr 2006. S. 35–65.

4 Vgl. dazu: BERREGARD, Sandrine: „*Le parcours théâtral de Tristan au regard de l'exemple cornélien*", in: *Cahiers Tristan L'Hermite 30* (2008), S. 37–47.

5 Für Bernardin steht fest, dass „cette tragédie resta au moins und quinzaine d'années au répertoire", da das Stück 1662 im Repertoire einer Theatergruppe der Provinz auftaucht. Wenngleich die These nicht eindeutig falsifizierbar ist, scheint es wegen der fehlenden sonstigen Rezeptionsspuren – Claude Abraham betont sogar, dass „there is no record of any performance, anywhere" – alles andere als gewiss, dass *Osman* tatsächlich, wie Bernardin schreibt, „une pièce applaudie" war. Vgl. dazu: BERNARDIN:

und damit ein Jahr nach dem Tod des Autors, unter der Ägide seines Schülers Philippe Quinault veröffentlicht wurde.[6] Da das *privilège du Roi* vom 17. Juni 1647 stammt, ist anzunehmen, dass Tristan das Stück wohl bereits in der Theatersaison 1646/1647 geschaffen hatte, es in der Folge aus unbekannten Gründen jedoch nicht hat drucken lassen können. Ich folge damit insgesamt der Datierung von Nicole Mallet, für die unter anderem auch die Tatsache spricht, dass alle restlichen Tragödien des Autors – *La Mariane, Panthée, La mort de Sénèque*, *La mort de Chrispe* – in den 1640er Jahren verfasst wurden. Bei dem erst später veröffentlichten Stück *Le parasite* (1654) handelt es sich dagegen um eine Komödie. *Osman* wäre demnach, was plausibel ist, in Tristans ‚tragischer Phase' entstanden. Wie in Kapitel IV.2.3 noch zu zeigen sein wird, spricht für eine Datierung in die 1640er Jahre des Weiteren, dass das literarische Frankreich in dieser Zeit von besagter Orientalismus-Mode erfasst war, deren Momentum möglicherweise auch Tristan nutzen wollte.

Die Verzögerung von Publikationsprojekten war in einem an Unregelmäßigkeiten und Wechselfällen reichen Autorenleben alles andere als ungewöhnlich. Ohne an dieser Stelle der Biografie Tristans zuviel Raum geben zu wollen, sei kurz erwähnt, dass der Autor allem Anschein nach nicht nur als junger Mann nach einem Duell für einige Zeit nach England fliehen musste.[7] Auch danach

---

Un précurseur de Racine. S. 493–494.; ABRAHAM, Claude: *Tristan l'Hermite*, Boston: Twayne 1980. S. 100.

6 Im heroisierenden Widmungsbrief an den Grafen von Bussy-Rabutin, den Quinault Tristans Tragödie voranstellte, gibt er sich als Vollstrecker seines Willens aus („je n'ai fait après sa mort que ce qu'il avait dessein de faire pendant sa vie"), möglicherweise ging es ihm aber mehr darum, die Gunst des einflussreichen Grafen zu gewinnen. Vgl. dazu die Darstellung von Nicole Mallet, die dem Stück in der zwischen 1999 und 2002 bei Honoré Champion erschienenen Gesamtausgabe – der Textgrundlage für die folgenden Analysen – eine kenntnisreiche Einführung widmet: MALLET, Nicole: *„Introduction"*, in: TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 4, hrsg. v. Roger GUICHEMERRE, Paris: Champion 2001, S. 447–460. Hier S. 448. In seinem kurzen Schriftstellerporträt betont auch Jürgen von Stackelberg Quinaults Kunst, „geschickt seine Stücke potenten Herrschaften [zu widmen]." STACKELBERG, Jürgen von: *Kleines Lexikon vergessener Autoren des 17. Jahrhunderts (Frankreich)*, Bonn: Romanistischer Verlag 2014. S. 82.

7 Wie auch zu vielen anderen Aspekten seiner Biografie, verfügt die Forschung bezüglich Tristans englischem Exil über kein gesichertes Wissen. Roger Guichemerre hält es sogar für möglich, dass der spätere Autor des *Osman* in der betreffenden Zeit Frankreich gar nicht verlassen hat: „[P]eut-être a-t-il vagabondé seulement en pro-

führte er ein sehr abenteuerliches Leben an der Seite verschiedener Patrone, darunter dem Grafen von Saint-Aignan, Henri II de Lorraine, dem Herzog von Guise, vor allem aber Gaston d'Orléans.[8] Insbesondere die 1648 veröffentlichte Lyriksammlung *Vers héroïques,* die viele heroisierende Panegyriken seiner unterschiedlichen Schutzherren und Schutzherrinnen enthält – Jean-Pierre Chauveau spricht in seiner Einführung der Sammlung treffend vom Ziel der „héroïsation du protecteur"[9] –, zeugt von der enormen Präsenz heroischer Motive in Tristans Dichtkunst sowie deren historisch-biografischer Verankerung.[10] Was für die meisten Autoren des *Siècle classique* zutrifft, gilt für Tristan in besonderem Maße: Die Heroisierung von meist militärisch aktiven Aristokraten machte einen wesentlichen Teil seiner literarischen Praxis aus. Noch kurz vor seinem Tod verfasste und publizierte er zum Anlass einer Neapel-Kampagne des Duc de Guise beispielsweise die Ode *La Renommée à son Altesse de Guise* (1654), in der er seinen Patron als „Héros charmant et glorieux / Dont le merite est un prodige" stilisiert und ihm die Möglichkeit in Aussicht stellt, sich durch eine „haute action", d.h. eine militärische Heldentat, neuen Ruhm („des Palmes nouvelles") zu

---

vince." Vgl. dazu: GUICHEMERRE, Roger: *Quatre poètes du XVIIe siècle : Malherbe, Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Boileau*, Paris: SEDES 1991. S. 82.

8 Emmanuel Bury zeichnet Tristans Leben im Zeichen von *arma et litterae* nach: BURY, Emmanuel: „*Tristan, entre la plume et l'épée. Choix de vie et vocation lettrée d'un jeune aristocrate à l'âge de Louis XIII*", in: *Cahiers Tristan L'Hermite 36* (2014), S. 49–57. Zu den persönlichen und politischen Aspekten der wechselvollen Patronage-Beziehung mit Gaston d'Orléans, die für die Kontextualisierung von Tristans heroisierenden „vers martiaux" aufschlussreich sind, vgl. DETHAN, Georges: „*Tristan l'Hermite et Gaston d'Orléans : un appel à l'héroïsme*", in: *Les Cahiers de Tristan L'Hermite 11* (1989), S. 19–26. Hier S. 22.

9 TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Jean-Pierre CHAUVEAU, Paris: Champion 2002. S. 12. Zu den soziologischen, ethischen und ästhetischen Aspekten der „production héroïque de Tristan", insbesondere bezüglich der Gedichtsammlung *Vers héroïques*, vgl. dazu weiterführend auch: CHAUVEAU, Jean-Pierre: „*Tristan l'Hermite et la célébration des héros*", in: *Cahiers du Centre International de Synthèses du Baroque 3* (1969), S. 117–125. Hier S. 117.; Ebenfalls: CHAUVEAU, Jean-Pierre: *Poètes et poésie au XVIIe siècle*, Paris: Classiques Garnier 2012. S. 334ff.

10 Alain Génetiot hat der „esthétique de la gloire", die in seiner Lyrik der Heroisierung dient, eine aufschlussreiche Untersuchung gewidmet: Vgl. GENETIOT, Alain: „*Le lyrisme tristanien, une idylle héroïque en éclats?*", in: PREVOT, Jacques (Hrsg.): *Actualités de Tristan*, Nanterre: Université de Paris X - Nanterre 2003, S. 31–59. Insbes. S. 51ff.

verdienen.[11] Vor diesem Hintergrund wundert es wenig, dass Tristan auch in seiner Tragödie *Osman* – von der Bernardin zu berichten weiß, dass sie ursprünglich dem Duc de Guise hätte gewidmet werden sollen[12] – das heroische Register zog.

Bevor es im nun folgenden Teil der Arbeit darum gehen wird, Tristans Tragödie in Bezug auf die darin verhandelten Modelle des Heroischen und Techniken der Heroisierung genauer zu untersuchen, soll der Widmungsbrief noch etwas eingehender betrachtet werden, der nicht vom Autor selbst an den Duc de Guise, sondern von seinem Schüler Philippe Quinault an den Grafen von Bussy-Rabutin, den Cousin und bekannten Korrespondenzpartner von Madame de Sévigné, adressiert worden war.

Den Konventionen der enkomiastischen Textgattung entsprechend glorifiziert Quinault das Leben des Grafen, während er auf seine eigenen künstlerischen Fähigkeiten im Gestus der Bescheidenheit verweist: „[J]e ne suis pas assez éclairé pour traiter à fond une matière si délicate que celle de votre panégyrique.“[13] Ohne einen Bezug zur Dramenfigur des Osman herzustellen – Quinault geht auch sonst weder auf inhaltliche noch auf formale Aspekte der von ihm herausgegebenen Tragödie ein –, wird Bussy-Rabutin, der in seiner militärischen Funktion als „Lieutenent-Général des armées du Roi, Maître de Camp général de la cavalerie française et étrangère, etc.“ angesprochen wird,[14] als eine heroische Persönlichkeit vom Format eines Alexander des Großen dargestellt. Nachdem Quinault eingangs über die Achtung schreibt, die auch der „feu Monsieur Tristan“ stets für den „mérite“ und die „gloire“ des Grafen gehabt habe, führt er weiter aus, dass sein Lehrer an dieser Stelle nun sicherlich auch mit „éclat“ von der „noble audace“ gesprochen hätte, an der man schon seit Generationen die heroische Disposition der Familie Bussy-Rabutins erkennen könne:

---

11 TRISTAN L'HERMITE: *Œuvres complètes. Poésie*. SS. 647, 652.

12 Vgl. dazu: BERNARDIN: *Un précurseur de Racine*. S. 264. Jean Serroy greift die Hypothese in seiner biografischen Einleitung der Gesamtausgabe auf und äußert die Vermutung, dass *Osman* deshalb nicht gedruckt werden konnte, weil Tristans Patron zur betreffenden Zeit politisch in Bedrängnis war. Vgl. dazu TRISTAN L'HERMITE: *Œuvres complètes*. S. 27.

13 TRISTAN L'HERMITE: *Œuvres complètes*. S. 464.

14 Ebd. S. 463.

„Il parlerait avec éclat de cette noble audace qui s'est toujours si glorieusement conservée dans les héros de votre maison fameuse, et qui vous fait avancer si ardamment partout où l'honneur vous appelle."[15]

Diese heroische Anrufung, die in den Panegyriken der Zeit einen Gemeinplatz darstellt, verbindet Quinault anschließend mit einem Topos des Heroischen, der für die Fragestellung dieser Arbeit von großem Interesse ist: jenem des Glanzes und seiner Ineffabilität. Es sei ihm fast unmöglich, einen Eindruck des strahlenden Glanzes zu vermitteln, mit dem Bussy-Rabutin seine Zeitgenossen blende: „Je suis forcé de vous avouer qu'il est presque impossible de bien figurer la splendeur des clartés qui nous éblouissent comme les vôtres",[16] lautet die Formel, mit der Quinault das vermeintlich Unkommunizierbare dann doch zur Sprache bringt.

2.1 Zwischen Triumph und Tod: Der Held als tragische Figur

Wenngleich in Tristans Tragödie das Motiv des Heldenglanzes eine entscheidende Rolle spielt, ist der Text insgesamt doch weniger von einem triumphalen, als vielmehr von einem tragischen Grundmuster gekennzeichnet. Tristans Osman entspricht nur begrenzt dem heroisierenden Porträt, das Quinault mit Verweis auf Alexander den Großen von Bussy-Rabutin zeichnet. Damit ist auch ein gattungsspezifisches Charakteristikum benannt, das Tristans *Osman* von Corneilles *Cid* unterscheidet: Während Corneilles Rodrigue als Held der Tragikomödie triumphiert und am Ende des Stücks einer ruhmreichen Zukunft entgegenblicken kann, wartet auf Tristans tragischen Helden nur der sichere Tod.[17]

Tristans Tragödie soll nun in einem ersten Schritt mit Blick auf die Ethik des Heroischen analysiert werden, wobei das Interesse insbesondere der Ambivalenz der zentralen Heldenfigur und Genderaspekten des Heroischen gilt.

---

15 Ebd. S. 463–464.

16 Ebd. S. 464.

17 Folgt man Jean Roussets Charakterisierung barocker Motivik, zeichnet insbesondere die dramatische Ausgestaltung des Todes als eines „spectacle de la mort" Tristans *Osman* als typische barocke Tragödie aus. Vgl. dazu: ROUSSET, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris: Corti 1953. S. 81ff. Jürgen von Stackelberg und James Crenshaw Shepard zählen Tristan ebenfalls zu den barocken Dichtern. Vgl. STACKELBERG: *Kleines Lexikon vergessener Autoren des 17. Jahrhunderts (Frankreich)*. S. 111.; SHEPARD, James Crenshaw: *Mannerism and baroque in seventeenth century French poetry : the example of Tristan L'Hermite*, Chapel Hill: Department of Romance Languages 2001.

2.1.1 *Osman* oder die Ambivalenz des Heroischen

Tristans Osman ist eine spannungsreiche, mitunter gar janusköpfige Figur, die eine ganze Reihe von Widersprüchen in sich vereint und deshalb durch eine wesentliche Unbestimmtheit gekennzeichnet ist. Der Held versucht einerseits feige der Gefahr durch die feindlichen Truppen zu entkommen, die ihn von außen bedrohen, stellt sich andererseits aber entschlossen den Gegnern im eigenen Land. Er handelt teils grausam und erbarmungslos, teils edel und nachsichtig, er ist gleichermaßen Opfer und Täter, ohnmächtig und mächtig, wird sowohl verachtet als auch bewundert und ist damit insgesamt eine heroische Grenz- und Kippfigur im Sinne der theoretischen Überlegungen dieser Arbeit.[18] Zu diesem Ergebnis kommt auch Kirsten Postert, die die Figur des Osman als „[p]ersonnage ambigu" bezeichnet und dabei zwei „conceptions de l'héroïsme" vereint sieht:

> „[L]'une correspondant à l'héroïsme aristotélicien évoquant la crainte et la pitié du public, et l'autre à l'héroïsme cornélien qui prend une nouvelle dimension tragique dans les années 1640, celle de « l'admiration », résultat d'une sublimation du héros […]."[19]

Aufgrund der Vagheit der Begriffe „héroïsme aristotélicien" und „héroïsme cornélien", erscheint es fraglich, ob diese tatsächlich geeignet sind, die Spezifik der heroischen Konzeption Tristans angemessen zu beschreiben. Jedoch kann der Hinweis auf die beiden unterschiedlichen Rezeptionsparadigmen von *pitié* und *crainte* auf der einen Seite, *admiration* auf der anderen Seite, durchaus für eine erste Differenzierung nutzbar gemacht werden. Bevor der ambivalente Heroismus Osmans durch eine detaillierte Textanalyse näher bestimmt werden soll, wird die von Postert vorgeschlagene Binnendifferenz demnach als analyseleitende Heuristik übernommen. Statt zwischen dem „héroïsme aristotélicien" und dem „héroïsme cornélien" soll jedoch zwischen tragischem und triumphalem Heldentum unterschieden werden. Beide Formen von Heldentum, so die Annahme, sind in der Figur des Osman angelegt, der von der Tochter des Mufti in einer paradoxen Formulierung bezeichnenderweise als „digne prince autant que misérable" (V,ii,1318) adressiert wird.

Was den triumphalen Aspekt seines Heldentums angeht, kann die Schilderung der Ereignisse während des Polenfeldzugs herangezogen werden, die Osman seiner Schwester bei seinem ersten Auftritt gibt. Wenngleich die Kampagne insgesamt nicht von Erfolg gekrönt war, konnte Osman sich der eigenen Be-

---

18 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel II.1.2.

19 POSTERT, Kirsten: *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, Tübingen: Narr 2010. S. 404.

schreibung zufolge doch als mutig-entschlossener und tatkräftiger Kriegsheld auszeichnen. Während die Truppe der Janitscharen, die als „corps lâche et traît-re“ (I,iii,105) kollektiv deheroisiert wird, vor Krakau keinen Widerstand geleistet habe und die gegnerischen polnischen Truppen, angeführt vom Sohn König Sigismunds, deshalb sogar den Propheten verspotten konnten, habe er alleine sich dem Widersacher entgegengestellt und die eigenen Soldaten zudem für ihre Feigheit bestraft:

„Voyant ce grand désordre et ces terreurs extrêmes,
J'en fis autant périr que les ennemis mêmes ;
Je coupai mille bras dans ce juste courroux,
Pour les traîner par force à la presse des coups.
Le fils de Sigismond ravi de leur défaite,
En les faisant plier, se moqua du Prophète,
Passa dessus leurs corps, donna jusqu'à mon parc,
Perça mes pavillons des flèches de son arc,
Et se fut acharné longtemps à la tuerie,
Si je n'eusse en personne arrêté sa furie“ (I,iii,125-134)

Dem unheroischen Kollektiv der eigenen Soldateska gegenüber stilisiert sich der Souverän und Feldherr Osman als heroisches Individuum, das der feindlichen Bedrohung „en personne“ entscheidenden Widerstand entgegenbringt.[20]

Das triumphalisch-heroische Selbstbild Osmans, das diesem Bericht zu entnehmen ist, wird durch Zuschreibungen anderer Figuren bestätigt. So zum Beispiel, wenn ein verbliebener Gefolgsmann der Muftitochter – die Osman ihrerseits über weite Strecken als „héros glorieux“ (III,iii,821), als ruhmreichen Helden, sieht – vom Kampf berichtet, der im letzten Akt des Stücks stattfindet. Die brutale Darstellung, die mit ihren drastischen Bildern an ältere Heldenepik wie *die Chanson de Roland* erinnert, gipfelt in einer Passage, in welcher der von einer Überzahl an Gegnern bedrängte Held – einer traditionsreichen Symbol- und

20 Tristan greift damit die historisch relevante Vorstellung eines *roi connétable*, eines am Kriegsgeschehen aktiv beteiligten Herrschers, auf. Als „klassiche[r] *roi connétable*“ des frühen 17. Jahrhunderts galt in Frankreich Heinrich IV. Vgl. dazu: ASCH, Ronald G.: „*Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660*“, in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg Verlag 2014, S. 199–216. Insbes. S. 206.

Bildsprache des Heroischen entsprechend – mit einem Löwen und einem Blitz verglichen wird:

„Il fait soudain voler vingt têtes et vingt bras.
Les premiers abattus, il entre dans la presse,
Frappe de tous côtés et chamaille sans cesse,
Pénètre avec le fer jusqu'au septième rang
Et ne donne aucun coup sans répandre du sang.
De même qu'un lion pressé dans une chasse,
Qui valets et piqueurs, chiens et chevaux terrasse,
Et paraît au péril noblement courroucé
En s'adressant toujours à ceux qui l'ont blessé,
Ainsi le grand Osman, deçà, delà, s'arrête
À quiconque paraît lui vouloir faire tête,
Et sans détruire ceux qui semblent s'effrayer,
Il court aux plus hardis et les va foudroyer." (V,iv,1538-1555)

Der in wilder Entschlossenheit kämpfende Osman stürzt sich wie ein Löwe auf seine Angreifer und schlägt auf die besonders Wehrhaften wie ein Blitz nieder. Die Feststellung, dass Osman „noblement courroucé" im Kampf erschienen sei, greift dabei den Topos vom *furor heroicus* auf, der bei der Analyse von Corneilles *Cid* bereits in Kapitel IV.1.1.3 eine zentrale Rolle gespielt hat. Konfrontiert mit Beleidigung oder Bedrohung reagiert der Held, geleitet von den Affekten Stolz und Wut, gleichsam instinktiv, indem er sich – wie ein Löwe – bedingungslos zur Wehr setzt. Obwohl Osman lange Zeit vergeblich versucht, der drohenden Gefahr der Palastrevolte durch eine wenig rühmliche Flucht zu entgehen, kommt der heroische Kampf, den er im Zeichen des *furor heroicus* im letzten Akt bestreitet, insofern nicht völlig überraschend, als der Sultan bereits in der ersten Szene des vierten Aktes, in einem Dialog mit seinem Berater Lodia, zu erkennen gibt, dass er die affektive Disposition eines zu kriegerischen Taten fähigen Helden besitzt. Nicole Mallet spricht in diesem Kontext mit Recht vom „jeune et fougeux Sultan".[21] Die Empfehlung Lodias, sich der Gefahr durch Klugheit zu entziehen, schlägt Osman, der sich der eigenen Ehrlosigkeit und Feigheit an dieser Stelle schlagartig bewusst wird, aus: „Nous aurions trop d'horreur de cette lâcheté" (IV,i,1019). Stattdessen beschwört er seine heroische Genealogie und seine bisherigen Erfolge und artikuliert – was von Tristan rhetorisch durch einen exklamatorischen Stil verdeutlicht wird – vehement seinen

21 MALLET: *„Introduction"*. S. 459.

Entschluss, gegen die „canaille émue“ der rebellierenden Janitscharen Widerstand leisten zu wollen:

„Le sang à ce discours au visage me monte.
Je partirais pour vivre et vivre avecque honte,
Et je serais par là réduit honteusement
À porter d'empereur le titre indignement !
Quoi ? des soldats mutins, sans cœur et sans conduite
M'obligeraient à prendre une honteuse fuite ?
Je craindrais leurs clameurs, je craindrais leur abord,
Moi qui dans les combats n'ai pu craindre la mort,
Moi, qui portant mes pas aussi loin que mes pères,
Ai semé la terreur sous les deux hémisphères,
Je serais ébranlé par ces fils de chrétiens,
Qu'un opprobre odieux met au nombre des chiens ?
Quand ils s'assembleraient, cette canaille émue
Ne pourrait soutenir un éclat de ma vue.“ (IV,i,973-986)

Der Triumphalismus Osmans, der in der Vorstellung eines Auftritts gipfelt, bei dem er die rebellische Menge durch bloßen Augenkontakt („éclat de ma vue“) bezwingt, wird allerdings durch eine im gesamten Stück mindestens ebenso präsente Tragik relativiert. Osmans *éclat* erweist sich vor diesem Hintergrund mitunter als ein *faux éclat*, seine Macht als Ohnmacht, der souveräne Täter zunehmend als leidendes Opfer.

Was auch die bisherige Forschung nahezu einheitlich betont, ist die Tatsache, dass die exzeptionelle Heldenfigur des Osman insbesondere an ihrer Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit leidet. Als Souverän und Feldherr, der sich von seiner Armee und seinen Beratern verraten wähnt, vertraut er zunehmend nur noch auf das eigene Urteil und begibt sich – einem Shakespeare'schen Helden nicht ganz unähnlich – in ein „isolement arrogant“.[22] Der stolze Individualismus Osmans, der prinzipiell durchaus auch heroisch gedeutet werden kann, wird von seinen Widersachern, allen voran den Janitscharen-Führern Sélim und Orcan, dadurch zur Deheroisierung des Sultans funktionalisiert, dass er als arrogant, verblendet und verantwortungslos dargestellt wird. In einem Bericht, der wie ein deheroisierendes Echo zu Rodrigues Schlachtbericht aus Corneilles *Cid* anmutet, schildert Sélim in der dritten Szene des zweiten Aktes der Tochter des Mufti das Scheitern des überheblichen Osman:

22 Ebd. S. 458.

„Vous savez que ce présomptueux
Vient de faire un voyage assez infructueux.
Il s'était aveuglé d'une superbe envie,
De voir en conquérant les murs de Cracovie.
Mais de cette entreprise il fut mal satisfait ;
Ce furent des desseins qui n'eurent point d'effet.
Et quoi que proposât son ardeur indiscrète,
Tout son camp mutiné voulut faire retraite.
Lui qui honteusement retourna sur ses pas.
En conçut un dépit contre tous ses soldats,
Mais avec tant de rage et si peu de justice
Qu'il résolut dés lors d'éteindre sa milice" (II,iii,499-510)

Die affektive Disposition, die Osman herausstreicht, um sich selbst zu heroisieren, wird in der Darstellung Sélims zu einem zentralen Kritikpunkt. Osman habe mit „tant de rage et si peu de justice" gehandelt und den fatalen Entschluss gefasst, sich an seinen Soldaten zu rächen, indem er Konstantinopel verlässt, um sich im fernen Kairo ein neues Heer aufzubauen. „Vous voyez la noirceur de ce grand attentat", so Sélim weiter, „S'il choque la patrie et les lois de l'État." (II,iii,515-516) Das denkbar unheroische Porträt Osmans, das den Souverän in die Nähe eines Despoten und Tyrannen rückt,[23] wird von Orcan in der vierten Szene des vierten Aktes sowohl relativiert als auch ergänzt. Zusammen mit den anderen Anführern der Palastrevolte steht Orcan in dieser Szene unter dem Balkon des Sultans und versucht diesem persönlich verständlich zu machen, dass er selbst und nicht seine Soldaten für den verheerenden Feldzug, der „cent mille [v]ictimes" gefordert habe, verantwortlich sei:[24]

„Quand tu fis ce voyage étrange et malheureux,
Manquas-tu de soldats braves et généreux ?
Une histoire fidèle en a compté cent mille
Victimes en ces lieux d'un projet inutile,
D'un dessein qui pour toi semblait un peu trop bas,

23 Seinen epochemachenden Ausdruck fand dieser Typus im Bereich des Dramas in Christopher Marlowes *Tambourlaine the Great* (1590).

24 Lacy Lockert weist vor dem Hintergrund der Darstellungen Sélims und Orcans darauf hin, dass das Stück „leaves some doubt as to whether right is mainly on the side of the Sultan or on that of the mutineers." LOCKERT, Lacy: *More Plays by Rivals of Corneille and Racine*, Vanderbilt University Press 1968. S. 165.

Et que les gens de bien ne te conseillaient pas.
Nous ne manquâmes point dans ce triste voyage
D'ardeur pour te servir, de force et de courage." (IV,iv,1166-1173)

Obwohl Osman sich Orcan gegenüber in der Szene noch uneinsichtig zeigt, bekommt sein heroisches Selbstbild wenig später, zu Beginn der fünften Szene des vierten Aktes, tiefere Risse. In Stanzenform klagt er über sein wechselhaftes Schicksal und gesteht die eigene Schwäche ein. Der „Empereur" sieht sich nur noch als Schatten seiner selbst:

„O fortune ! nymphe inconstante,
Qui sur une conque flottante,
Fais tourner ta voile à tout vent,
Auras-tu pour Osman des outrages sans nombre ?
Il est si fort changé, que ce n'est plus que l'ombre
De ce grand Empereur qu'il fut auparavant." (V,i,1242-1247)

Nicht zuletzt wird der tragische Aspekt des verhandelten Heroismus insofern akzentuiert, als Tristan das Stück durch den bereits erwähnten Traum beginnen lässt, in dem sich der Schwester des Sultans ein gewaltvolles Ende ankündigt: „On l'épanche à ma vue, on perd devant mes yeux / Le plus grand des mortels et le plus glorieux !" (I,i,3-4). Die Handlung des Stücks beginnt demnach – was einen dramaturgischen Kniff darstellt, den Tristan bereits bei seiner früheren Tragödie *La Mariane* (1636) angewendet hatte – mit der Antizipation der späteren Katastrophe. Wie ein Fluch, der unbedingte Erfüllung fordert, lastet die fatale Traumvision auf dem Geschehen, so dass sich mit Daniela Dalla Valle sagen lässt: „[I]l [Tristan] ne se borne pas à inserer le récit d'un rêve, mais il met en scène le rêve même".[25]

Zusammenfassend kann hinsichtlich des ambivalenten Status von Osmans Heldentum festgehalten werden, dass sich Momente des Triumphs und Momente des tragischen Scheiterns die Waage halten. Das heroische Selbstbild, an dem Osman bis zu den zuletzt zitierten Stanzen durchgängig festhält, wird durch die Zuschreibung anderer Figuren gestützt und basiert maßgeblich auf kriegerischen Heldentaten während des Feldzugs nach Polen, die umso glaubwürdiger erscheinen, da der Sultan seine außergewöhnliche Kampfkraft noch einmal eindrücklich

25 DALLA VALLE, Daniela: „*Une relecture d'Osman*", in: ASSAF, Francis (Hrsg.): *Car demeure l'amitié : mélanges offerts à Claude Abraham*, Tübingen: Narr 1997, S. 155–170. S. 161.

unter Beweis stellt, als er – letztlich vergeblich – versucht, sich gegen die Verschwörer der Palastrevolte zu verteidigen. Gleichzeitig ist es aber durchaus so, dass sich Osman in der Gegenwart der Dramenhandlung, sieht man einmal vom finalen Todeskampf ab, mehr heroisch inszeniert, als durch Heldentaten in Erscheinung zu treten. Versucht er nicht sogar, den Palast und die Stadt klammheimlich zu verlassen? Rafft er dafür nicht alle Schätze des Landes gierig zusammen? Und ist er schließlich nicht sogar bereit, eine Pilgerreise nach Mekka vorzutäuschen, um seinen Verfolgern zu entgehen? Im Lichte dieser Zusammenhänge muss man über weite Strecken der Beobachtung Dalla Valles zustimmen, derzufolge „[s]on héroïsme, en effet, existe dans la tragédie seulement dans les intentions et dans les discours; Osman *veut* être héroïque, *prétend* être jugé tel".[26] Gleichwohl muss ihrer Behauptung, der „passage de l'héroïsme énoncé à l'héroïsme vécu" vollziehe sich erst im Akt des Sterbens,[27] mit Blick auf Osmans glaubhafte heroische Vergangenheit widersprochen werden. Mehr noch als bei Corneilles *Cid* wird in Tristans *Osman* insgesamt eine Form von Heldentum verhandelt, die von Anfang an problematisch und gefährdet wirkt.

Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle die historische Persönlichkeit, die Tristan als Vorlage für sein Drama diente. Hinter der literarischen Figur des Osman verbirgt sich der Sultan Osman II., der von 1618 bis zu seinem frühen und unnatürlichen Tod 1622 an der Spitze des Osmanischen Reichs stand. Als der junge Sultan mit vierzehn Jahren an die Macht kam, unternahm er eine Reihe militärischer Kampagnen im Westen und Osten des Großreichs. Nach ersten Erfolgen musste er Niederlagen hinnehmen, die ihn den Rückhalt in den eigenen Truppen kosteten, was schließlich 1622 zu einer Palastrevolte und zu seiner Ermordung führte. Jean Racine, der sich mit seinem Stück *Bajazet* (1672) ebenfalls eines osmanischen Stoffs annahm, fasst die historischen Ereignisse demnach korrekt zusammen, wenn er in seiner *préface* über Bajazets Bruder Osman lapidar schreibt: „Osman […] régna environ trois ans, au bout desquels les Janissaires lui ôtèrent l'Empire et la vie."[28] Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Osman bereits in den zeitgenössischen Quellen als ambivalente Herrscherfigur dargestellt wurde. In einem ausführlichen Bericht, der im *Mercure françois*, der ältesten französischen Zeitschrift, im Jahr des gewaltsamen Todes des jungen Sultans erschien, ist beispielsweise zu lesen:

---

26 Ebd. S. 166.

27 Ebd. S. 167.

28 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 623.

„Aussi après sa mort chacun a parlé diversement de ses mœurs & humeurs : tous tiennent qu'il estoit fort courageux, mais qu'il avoit toujours eu de mauvais Conseillers, de petit courage & resolution […].“[29]

Und auch in einem Bericht des Jesuitenpaters Père Pacifique de Provins über den Tod Osmans II., auf den sich der Verfasser des *Mercure*-Artikels maßgeblich stützt, wird der Sultan mit zum Teil recht gegensätzlichen Attributen beschrieben: Er ist einerseits ein „pauvre ieune Prince“[30], der auf dem Weg zum Gefängnis „grosses larmes“ und „sanglots“[31] sehen bzw. hören lässt und deshalb ferner als ein „obiect excitant à la compassion“[32] beschrieben wird, andererseits aber auch „la terreur de tous les Roys du monde“[33] und ein Kämpfer gegen seine Verfolger, der „se rua si courageusement, que de ces poings seulement il en ietta trois par terre.“[34]

2.1.2 Zur Konstruktion heroischer Maskulinität

Was bei Tristans *Osman* des Weiteren auffällt, ist die Tatsache, dass Heldentum stark mit genderspezifischen Zuschreibungen verschränkt ist. Dies lässt sich auf zweierlei Ebenen nachvollziehen: Zum einen wird in dem Stück, Corneilles *Cid* nicht unähnlich, ein männlicher Heroismus der kriegerischen Tat von einem weiblichen Heroismus der tugendhaften Haltung abgegrenzt. Zum anderen verwenden die Figuren in ihren Repliken aber auch bestimmte Gender-Marker, um andere Figuren gezielt zu heroisieren und zu deheroisieren. War die bisherige Analyse noch stark auf die titelgebende Heldenfigur Osmans beschränkt, muss der Fokus nun etwas weiter gestellt werden. Bereits Jacques Scherer stellte fest, dass in Tristans Stück neben der Figur Osmans vor allem auch die der Muf-

---

29 MERCURE FRANÇOIS: Bd. 8, Paris: Jean & Estienne Richer 1623. S. 374.

30 PACIFIQUE DE PROVINS: *Lettre du Pere Pacifique de Provin [...] Sur l'estrange mort du grand Turc, Empereur de Constantinople*, F. Huby 1622. S. 12.

31 Ebd. S. 20.

32 Ebd. S. 18.

33 Ebd. S. 17.

34 Ebd. S. 22. Insgesamt hat Dalla Valle deshalb wohl Recht, wenn sie schreibt, dass „[p]ar rapport à l'image fournie par les historiens français, le protagoniste de la tragédie de Tristan est ennobli héroïquement“. DALLA VALLE: „*Une relecture d'Osman*“. S. 165.

titochter eine zentrale und – so ließe sich ergänzen – bezüglich des Heroischen relevante Rolle spielt.[35]

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel herausgearbeitet wurde, erfolgt die Heroisierung Osmans – sei es durch eigene oder fremde Zuschreibungen – maßgeblich über die Herausstellung der besonderen Tatkraft des Sultans während der verschiedenen Kampfhandlungen. Geleitet von noblen Affekten stellt sich Osman seinen Feinden und beweist sein Heldentum durch außergewöhnliche kriegerische Taten. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch die Bereitschaft, Gewalt auszuüben und selbst zu erdulden. Lacy Lockert zufolge ist eine „mixture of cruelty and ferocity with heroism" sogar charakteristisch für Osman.[36] Der Sultan setzt sich mit äußerster Gewalt gegen seine Feinde zur Wehr und wird schließlich auf nicht minder brutale Weise getötet. Nachdem er sich, wie bereits weiter oben dargestellt, „[d]e même qu'un lion" (V,iv,1548) verteidigt hat, wird er schließlich hinterrücks („D'un grand coup par derrière") verwundet, zu Boden gerissen („par terre l'on l'abat") und ermordet. Die folgenden Zeilen, die in ihrer Drastik kaum zu überbieten und dadurch dem in der zweiten Jahrhunderthälfte insbesondere von Racine praktizierten Stil der „klassischen Dämpfung" diametral entgegengesetzt sind,[37] entstammen dem Bericht Mamuds über den Tod des Helden. Eingangs wird noch einmal der Topos vom *furor heroicus* („furie") aufgerufen:

„Je crois qu'infatigable en sa propre furie
Il en eût jusqu'au soir fait une boucherie,
Si tandis qu'il tenait encor le bras haussé,
D'un grand coup par derrière on ne l'eut point blessé ;
Mais le sifflant éclair d'une tranchante hache
La moitié du bras droit de l'autre lui détache.
Dès qu'il est désarmé, qu'il est hors de combat,
Chacun se jette à lui, par terre l'on l'abat,

35 „Dans Osman de Tristan, le fil principal est la lutte du sultan Osman pour conserver le pouvoir, le deuxième fil est l'amour qu'éprouve pour Osman la Fille du Muphti." SCHERER, Jacques: *La Dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet 1973. S. 97.

36 LOCKERT: *More Plays by Rivals of Corneille and Racine*. S. 163.

37 Vgl. dazu: SPITZER: *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*. James Roland Stulz arbeitet beispielreich heraus, inwiefern sich Tristan und Racine hinsichtlich ihres Stils unterscheiden: STULZ, James Roland: „*Concrete vocabulary and the depiction of material reality in the tragedies of Tristan L'Hermite*", Washington: University of Washington 1973. Insbes. S. 101ff.

Et comme encor d'un bras il lutte dans la fange,
Qu'il en tient quelques-uns qu'avec les dents il mange,
D'autres prennent le temps de le venir charger,
Et lui coupent le col sans courre aucun danger.“ (V,iv,1556-1567)

Wenn hier die Rede davon ist, dass sich der entwaffnete und schwerst verwundete Held auf dem Boden liegend noch mit seinen bloßen Zähnen verteidigt, wird der vermeintliche „stark realism“ der Kampfszenen, der Tristan von der Forschung immer wieder attestiert wurde,[38] im Sinne einer barocken Ästhetik des Grotesken gesprengt.[39] Jacques Scherer kommt bezüglich der exzessiven Gewaltdarstellung sogar zu dem Urteil, dass „le récit des derniers exploits et de la mort d'Osman est digne des héroïques boucheries de l'épopée médiévale.“[40]

Indes sind freilich nicht alle Figuren des Stücks in gleichem Maße zu agonaler Härte fähig. Wenn Osman sich im Drama selbst als Held darstellt, geschieht dies häufig ex negativo, über die kontrastive Abgrenzung zu den als unheroisch diffamierten Janitscharen. Gleich in seinem ersten Auftritt in der dritten Szene des ersten Aktes lässt sich Osman über die Faulheit, Feigheit und Unloyalität seiner Truppe aus:

„Des soldats dont le luxe amollit la nature,
Des courages faillis qui font de tous côtés
Mourir la discipline entre les voluptés.
Je n'ai plus de soldats que ce corps lâche et traître
Amoureux du repos, ennemi de son maître,
Sorti de race infâme et de sang de chrétien“ (I,iii,102–107)

---

38 LOCKERT: *More Plays by Rivals of Corneille and Racine*. S. 164.

39 Dorothea Scholl stellt die „affinité entre baroque et grotesque“ heraus und weißt entsprechende sprachliche Realisierungen insbesondere in der Lyrik des Dichters nach: Vgl. SCHOLL, Dorothea: „*Un mixte composé de lu-mière et de fange : Tristan et le grotesque*“, in: PREVOT, Jacques (Hrsg.): *Actualités de Tristan*, Nanterre: Université de Paris X - Nanterre 2003, S. 61–77. Hier S. 62.

40 SCHERER: *La Dramaturgie classique en France*. S. 417. Im Brief des Père Pacifique über den Tod Osmans II. wird die Brutalität, mit der der Sultan ermordet wurde, bereits hervorgehoben. „O cruauté plus que barbaresque ! O spectacle cruel !“, ruft der schockierte Autor dort bezüglich der gewaltvollen Ereignisse aus. Vgl. PACIFIQUE DE PROVINS: *Lettre du Pere Pacifique de Provins [...] Sur l'estrange mort du grand Turc, Empereur de Constantinople*. S. 23.

Zum einen greift der Sultan hier auf ein ethnisch-kulturelles Argument zurück („Sorti de race infâme et de sang de chrétien"), um die von ehemaligen christlichen Gefangenen abstammende Miliz der Janitscharen wegen ihrer Sittenlosigkeit zu deheroisieren, zum anderen klingt bereits hier ein Vorwurf der Verweichlichung an („Des soldats dont le luxe amollit la nature"), der in der folgenden Replik, in der Osman vom unheroischen Verhalten seiner Soldaten während des Polenfeldzugs berichtet, dann explizit genderspezifisch ausgestaltet wird:

„Les lâches balançaient accompagnant mes pas,
Ils venaient au combat et ne combattaient pas.
Aux lieux où leur valeur m'était si nécessaire,
On trouvait un eunuque au lieu d'un janissaire ;
Leur lâcheté stupide en ce fameux abord,
Ne donnait pas un coup en recevant la mort.
On les voyait tomber, ces cœurs pusillanimes,
Non comme des soldats, mais comme des victimes,
Comme des animaux abrutis comme ils sont,
Sans avancer le bras et sans lever le front." (I,iii,115-124)

Die Beschimpfung der Soldaten als „animaux abrutis", als „victimes", als „cœurs pusillanimes" und als „lâches" werden insofern noch verstärkt, als Osman seinen Soldaten auch dadurch das Heldentum streitig macht, dass er ihnen in einem Sprechakt, den man gleichsam als verbale Kastration bezeichnen könnte, die Männlichkeit abspricht: „On trouvait un eunuque au lieu d'un janissaire" lautet die entscheidende Formulierung, die nach heutigem Maßstab mit vollem Recht als sexistische Beleidigung gewertet werden müsste. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Umstand, dass die Muftitochter, die eigentlich den Glanz der „mâle beauté" Osmans bewundert (V,iv,1595), ebenfalls auf eine genderspezifische Beleidigung zurückgreift, als sie in der dritten Szene des dritten Aktes ihren Schmerz über die Zurückweisung Osmans artikuliert. Um Sélim zu provozieren und zur Rache anzustacheln, empfiehlt sie ihm voller Sarkasmus, dem Sultan und seinen „mignons" (III,iii,825), seinen vermeintlichen männlichen Gespielen, nach Kairo zu folgen.[41]

---

41 Auch Jacques Scherer kommt in seinem Standardwerk zur Dramaturgie des *Siècle classique* auf Tristans Figur des Osman und seine „mignons" zu sprechen, wertet die betreffende Bezeichnung durch die Muftitocher aber im Sinne einer Zuschreibung von „habitudes effeminées", und nicht von einer homosexuellen Ausrichtung. Beide Interpretationen stimmen jedoch insofern überein, als mit der Infragestellung von Osmans

Auch die Figur des Sélim, der als Anführer einer für gerecht und notwendig empfundenen Rebellion gegen einen verantwortungslosen Sultan – was die perspektivische Relativität des Heroischen einmal mehr verdeutlicht – ebenfalls Züge eines Helden trägt („ce brave bassa, cette âme grande et forte" (III,iii,815)), beruft sich auf Tugenden wie Mut und Angstlosigkeit, die im Kontext der Zeit stark maskulin konnotiert sind.[42] „Madame, vous saurez qu'éloigné de la peur, / Je n'ai jamais manqué ni de foi ni de cœur" (III,iii,829–830) versichert er der Muftitochter, um seine Entschlossenheit, Osman zu stürzen, zu demonstrieren. In einem Bericht, der deutliche motivische Parallelen zum ‚récit de Rodrigue' aus Corneilles *Cid* erkennen lässt, schildert Sélim der Muftitochter ferner, wie er und zwei andere Anführer versuchen, die „gens de guerre" (III,iii,876) der Janitscharen durch flammende Reden zu erhitzen und ihnen so den nötigen Mut einzuflößen, um den Palast tatsächlich zu stürmen. Auf dem Weg dorthin setzt sich Sélim schließlich sogar an die Spitze der Truppe:

„Moi, je marche à leur tête et leur parle toujours,
Afin que leur ardeur s'échauffe à mon discours.
Quoi qu'on puisse opposer à des troupes si fortes,
Nous allons du sérail faire enfoncer les portes." (III,iii,889–892)

Dem kriegerisch geprägten Heroismus eines Osman und eines Sélim steht in Tristans Tragödie mit der Figur der Muftitochter eine anders konntotierte Form von Heldentum gegenüber. Was heißt es aber konkret, wenn die junge Frau im zuletzt erwähnten Dialog beteuert, „[q]ue j'aspire à l'honneur d'une fille héroïque" (III,iii,840)? Welche signifikanten Unterschiede lassen sich in Tristans Drama zwischen der Charakterisierung von männlichen und weiblichen Helden beobachten?

‚Männlichkeit' deheroisierende Absichten verbunden sind. Vgl. SCHERER: *La Dramaturgie classique en France*. S. 410.

42 Die Figurenkonstellation erinnert dabei an Pierre Corneilles *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1642/1643). Auch dort versucht ein junger, unter dem Einfluss seiner Geliebten stehender Verschwörer, Cinna, einen tyrannischen Herrscher zu stürzen, der sich im Laufe der Dramenhandlung dann aber bekanntlich selbst als neo-stoizistischer Held der Selbstkontrolle und Milde manifestiert. Möglicherweise ist die Figur des Sélim auch am gleichnamigen Helden aus Roland Le Vayer de Boutignys Tragödie *Le grand Sélim, ou le couronnement tragique* angelehnt, die 1645 anonym erschienen war und immer wieder auch fälschlich Tristan zugeschrieben wurde. Vgl. LE VAYER DE BOUTIGNY, Roland: *Le grand Sélim, ou le couronnement tragique*, Paris: N. de Sercy 1645.

Allgemein ist zu sagen, dass der weibliche Heroismus deutlich heterogener konzipiert ist, als dies bei dem klar militärisch geprägten Heldentum der männlichen Figuren der Fall ist. Zeichnet sich bereits Osman durch eine gewisse Sprunghaftigkeit in seinen Emotionen und Handlungen aus – Nicole Mallet vergleicht ihn mit einem „héros capricieux de tragi-comédie“[43] –, trifft dies auf die Muftitochter in besonderem Maße zu. Dem Dilemma Chimènes in Corneilles *Cid* zumindest strukturell ähnlich, ist sie zwischen der Pflicht, sich für ihre beschmutzte Ehre zu rächen, und dem Gefühl, das Objekt ihrer Liebe allen Gefahren zum Trotz unterstützen zu wollen, hin- und hergerissen. Nach Osmans Tod entscheidet sie sich schließlich für den Freitod. Alle drei Motive, die Rache, die Standhaftigkeit und der Selbstmord, werden dabei heroisch aufgeladen.

Insbesondere im Mittelteil des Dramas überwiegt bei der Muftitochter der Antrieb, sich für den Affront, den Osmans brutale Abweisung für sie bedeutet, zu rächen. Die Tatsache, dass sie die erlittene Schmach nicht auf sich beruhen lässt, sondern sich dem Ehrenkodex gemäß um Vergeltung und Rache bemüht,[44] indem sie Sélim zum Königsmord aufwiegelt, wird von ihr selbst als dezidiert heroische Haltung beschrieben:

„Va, va, par ma vengeance, égalant son mépris,
J'aurai de ce beau coup et la peine et le prix,
Il apprendra bientôt par une fin tragique,
Que j'aspire à l'honneur d'une fille héroïque.“ (III,iii, 837–840)

Die Bereitschaft zu bedingungsloser Rache wird ferner als eine Einstellung bezeichnet, die die Muftitochter über ihr Geschlecht erhebt und sie so den männlichen Heroen mindestens ebenbürtig macht: „Il saura qu'aujourd'hui mon cœur s'élève bien / Au dessus de mon sexe et possible du sien.“ (III,iii, 840–842) Dem gegenüber steht jedoch ein vor allem im letzten Teil des Dramas, als sich die Anzeichen der Palastrevolte verdichten, artikulierter Wunsch, dem bedrohten Objekt der Liebe beizustehen. Wiederholt bietet die Muftitochter Osman ihre Unterstützung an, wiederholt weist er sie barsch zurück. In der monologischen dritten Szene des fünften Aktes äußert die „fille héroïque“ dennoch ihre Bereitschaft, mit einem „courage constant“ für Osmans Sache zu kämpfen und für bzw. mit ihm zu sterben:

---

43 MALLET: *„Introduction“*. S. 459.

44 Vgl. zum Phänomen der Ehre die bereits mehrfach erwähnte Darstellung von Harald Weinrich: WEINRICH: „*Die fast vergessene Ehre*“.

„Je te suivrais partout dans ce pressant danger,
Soit pour te secourir, ou soit pour te venger :
Et si toute espérance enfin était perdue,
J'aurais au moins le bien de périr à ta vue,
De marquer de mon sang la grandeur de ma foi,
Et de dire en mourant : Osman, je meurs pour toi !
D'un courage constant je meurs pour ta querelle,
Et je ne voudrais pas que ma mort fût plus belle.“ (V,iii,1422–1429)

Da die Vision eines gemeinsamen Todes keine Wirklichkeit wird, folgt die Muftitochter letztlich Osman in den Tod. Zusammenfassend kann hier gesagt werden, dass die Bereitschaft, großes Leid zu ertragen und bis zur Selbstaufgabe Opfer zu bringen, der dominanteste Zug des facettenreichen weiblichen Heroismus ist, wie er in Tristans Tragödie zum Ausdruck kommt. Als die Vertraute das Leben ihrer Herrin ein „martyre“ nennt (V,iii,1436), liefert sie den passenden Begriff für diese Art von selbstlosem und leidensbereitem Heldentum, der im Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts vor allem Frauen zugeschrieben wurde.[45]

2.2 Visuelle und narrative Repräsentation des Helden

Tristans *Osman* ist aber nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene aufschlussreich für die Auseinandersetzung mit dem Heroischen im *Siècle classique*. Im Folgenden wird es deshalb weniger darum gehen, herauszuarbeiten, nach welchen Werten die Heldenfiguren des Stücks handeln, welche Konflikte sie ausagieren und welche Funktionen sie erfüllen, als darum, verständlich zu machen, wie sie in Szene gesetzt werden bzw. sich selbst inszenieren. Nach der Analyse der ethischen Dimension des Heroismus sollen nun mit anderen Worten die Prozesse und Verfahren der Heroisierung in den Blick genommen werden. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel zu Pierre Corneilles *Le Cid* soll dabei ein besonderes Augenmerk auf die Art und Weise gerichtet werden, wie heroische Figuren im Zeichen des Glanzes visuell hervortreten und wahrgenommen werden. Während das erste der beiden nun folgenden Unterkapitel untersuchen soll, inwiefern die Theatralik bestimmter Auftritte dazu dient, Osman als heroische Figur erscheinen zu lassen, steht das Scheitern der Inszenierung des Heldenglanzes im Zentrum des zweiten Unterkapitels.

---

45 Vgl. dazu: BIET, Christian (Hrsg.): *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVIe - début XVIIe siècle)*, Paris: Classiques Garnier 2012.

2.2.1 Die spektakulären Auftritte des Helden

Während die zeitgenössischen Berichte über die letzten Stunden aus dem Leben Osmans II. betonen, dass der Sultan für sein Volk im Angesicht des nahenden Todes ein trauriges und mitleiderregendes Bild abgegeben habe, kommt den Momenten spektakulärer Auftritte innerhalb Tristans Tragödie eine entscheidende Rolle zu. Im Vergleich etwa zum Bericht des Père Pacifique stellt Tristans Bearbeitung der historischen Ereignisse, wie es Kirsten Postert formuliert, eine radikale „glorification du personnage historique" dar. Tristan habe, wie sie präzisiert, „transformé les situations les plus pitoyables de l'histoire en scènes héroïques".[46] Bevor es in der Folge nun um die Analyse der spektakulären Auftrittsszenen der Tragödie gehen wird, soll die gänzlich unheroische Passage aus dem Brief des Jesuiten vorgestellt werden, die Tristans literarischer Ausgestaltung gleichsam als Negativfolie gedient haben dürfte. Über Osmans Verhaftung und den öffentlichen Transport durch die Stadt heißt es dort:

> „[L]es soldats […] font monter Sultan Osman sur un mechant cheval d'un Chaoux, & le menerent au Camp de la milice, qui est une grãde maison, où couchent les Ianissaires. Si iamais il s'est veu au monde un obiect excitant à la compassion c'estoit de voir ce pauvre petit Prince monté sur ce cheval, avec sa cuirase blanche, on luy avoit osté son Turban Royal, & estoit tout teste nuë, la teste raze comme font les Turcs, & avoit seulement une mechante petite calotte sur la teste, les larmes grosses comme des perles qui luy couloient le long des ioües, & mille soupirs que son cœur affligé lançoit devers le Ciel […]."[47]

Sitzt der „pauvre petit Prince", den Insignien seiner Macht beraubt, hier ohne Kraft und Würde auf einem „mechant cheval", werden in Tristans Stück gleich mehrmals Momente geschildert, in denen der Held im Glanze seiner herrscherlichen Macht hoch zu Roß auftritt und so bewusst an einen heroisch-triumphalen Gestus anknüpft.[48]

Wie kann ein solcher Auftritt aber dramen- und theatertheoretisch gefasst werden? Spricht man vom Auftritt des Helden im Drama, sind räumliche und

---

46 POSTERT: *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*. S. 398.

47 PACIFIQUE DE PROVINS: *Lettre du Pere Pacifique de Provins [...] Sur l'estrange mort du grand Turc, Empereur de Constantinople*. S. 18–19. Mit dem Lehnwort ‚Chaoux', andere Schreibweisen sind ‚chiaoux' und ‚chaouch', ist ein osmanischer Justizbeamter bzw. Gerichtsvollzieher gemeint.

48 Zur heroischen Semantik des Reitens im 17. Jahrhundert vgl. ROCHE: „*L'héroïsme cavalier : fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle*".

zeitliche Strategien der Erzählung und der Inszenierung genauer zu betrachten.[49] Der Held betritt, wie mit Blick auf die Figur Osmans noch näher zu zeigen sein wird, in bestimmten Auftrittsszenen einen fiktionalen (Text) oder realen Raum (Bühne), in dem er zuvor nicht anwesend war. Oft erfolgt die Erscheinung des Helden dabei schnell und überraschend, wobei sehr häufig ein theatralischer Modus nachgewiesen werden kann. Die Auftritte können deshalb als theatralisch bezeichnet werden, weil die drei Aspekte der ‚Inszenierung', der ‚Verkörperung' und der ‚Wahrnehmung', die im Anschluss an Erika Fischer-Lichte bereits in Kapitel IV.1.2.2 als Konstituenten von Theatralität eingeführt wurden, bei den betreffenden Auftrittsszenen auf performativer oder auf textueller Ebene eine tragende Rolle spielen. Mit Kirsten Kramer und Jörg Dünne, die dem theatralen Mediendispositiv insbesondere bezüglich seiner räumlich-performativen und kulturgeschichtlichen Dimension eine grundlegende Betrachtung gewidmet haben, ist der literarische Text prinzipiell ein „Ort, an dem die dispositiven Relationen des Theaters sichtbar gemacht und reflexiv verarbeitet werden können."[50] Was in der vorliegenden Arbeit bereits bezüglich Corneilles *Cid* gezeigt werden konnte und als ‚Theatralität zweiten Grades' bezeichnet wurde,[51] trifft auch auf Tristans *Osman* zu: Zahlreich sind die Situationen, in denen Helden auftreten, als wäre der zwischenmenschliche, gesellschaftliche und politische Raum, in dem sie sich bewegen, die Bühne eines Theaters, die es zu erobern gilt. Wie Claude Abraham bezüglich Tristans Tragödie, die allzu oft als Präfiguration von Racines klaustrophobischem Entwurf des *Bajazet* gedeutet wurde, hervorhebt, zeichnet sich das Stück gerade nicht durch eine Verhandlung von „spatial anxiety" aus.[52] Vielmehr lassen sich im Modus der Theatralität gleich mehrere Versuche und Akte souveräner Raumnahme nachweisen.

Neben zeit- und raumspezifischen Aspekten kommt im Kontext der heroischen Auftritte dem Bereich der Wahrnehmung, und dabei vor allem dem der visuellen Wahrnehmung, eine besondere Bedeutung zu. Wenn der Held wirkungsvoll vor einem Publikum in Erscheinung tritt, geschieht dies oftmals im Zeichen des alles überstrahlenden, mitunter auch blendenden Glanzes. Die spektakuläre Erscheinung des Helden, die in Anlehnung an die Vorstellung einer Gotteser-

---

49 Dem Phänomen des Auftritts hat auch die jüngere Theaterforschung verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt. Vgl. VOGEL, Juliane und Christopher WILD (Hrsg.): *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

50 DÜNNE/KRAMER: „*Theatralität und Räumlichkeit*". S. 28.

51 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel IV.1.2.2

52 ABRAHAM, Claude: „*Tristan and Racine: Anxiety in Osman and Bajazet*", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 92/1* (1982), S. 1–8.

scheinung als ‚Herophanie' bezeichnet werden kann,[53] lenkt alle Blicke auf sich, überwältigt die Beobachter sinnlich und bannt ihre Aufmerksamkeit. Im Spannungsverhältnis von gesteigerter Sichtbarkeit einerseits, Inkommensurabilität und Unsichtbarkeit andererseits, hebt sich der Held so von anderen Figuren ab und tritt als außergewöhnliche Gestalt in den Vordergrund. Bei Tristans *Osman* lässt sich das Phänomen der lichthaften Herophanie dabei prinzipiell zwei Bedeutungsbereichen zuordnen: dem der Politik und dem der Liebe. Unter Berücksichtigung der jeweiligen dramatisch-literarischen Verfahren soll der im Stück verhandelte Glanz heroischer Auftritte nun für beide Bedeutungsbereiche genauer herausgearbeitet werden.

Da Osman, dem Ideal eines *roi connétable* entsprechend, militärische Führungsfigur und Souverän in einem ist, wirkt sein politischer Stil in besonderem Maße heroisch geprägt. Als heroischer Herrscher versucht er – wenn auch mit wechselndem Erfolg –, durch theatralische Inszenierungsformen eine charismatische Autorität auf seine Untergebenen auszuüben. So auch in der zweiten Szene des dritten Aktes, auf dem dramatischen Höhepunkt des Stücks, als der Muftitochter ein namenloser Bote („musulman") von einem „rare événement", einem „prodige d'audace" und „miracle de gloire" berichtet, dem er, wie er mit Nachdruck betont, soeben als Augenzeuge („moi qui l'ai vu") beigewohnt habe (III,ii,705-709). Wenngleich es sich bei dem Bericht nicht um eine Teichoskopie im engeren Sinne handelt, erfährt die Muftitochter, die die Ereignisse in der vorhergehenden Szene bereits imaginiert hatte, doch von einem Geschehen, das in der unmittelbaren Vorzeitigkeit stattfand und nun narrativ vergegenwärtigt wird. Wovon handelt der Bericht des Boten aber? Die Rede ist von nichts Geringerem als dem Versuch des von „vingt mille hommes armés" (III,ii,713) bedrohten Helden, die aufgebrachte Menge durch einen wirkungsvollen Auftritt zu beruhigen und die sich abzeichnende Palastrevolte so noch einmal abzuwenden. In vollem herrscherlichen Ornat, so der Bote, sei der Sultan durch das sich effektvoll öffnende Tor des Serails geritten, „pour effrayer les chefs" (II,ii,725) und die „multitude" (II,ii,727) des aufgebrachten Volkes.[54] Der sorgfältig kalkulierte Auftritt Osmans soll also dazu dienen, die affektive Reaktion des Schreckens bei der versammelten Menge auszulösen. Notwendige Voraussetzung für diese Wir-

---

53 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel II.2.1

54 Der außergewöhnliche Prunk seiner Erscheinung und Details wie der reichverzierte Krummsäbel („cimeterre") markieren den Helden für den französischen Zuschauer und Leser, der sich an zeitgenössische Berichte über die Repräsentation von Herrschern in Konstantinopel erinnert gefühlt haben dürfte, zumindest äußerlich als exotischen Fremden. Vgl. dazu auch die ausführlichere Darstellung in Kapitel IV.2.3

kung ist dabei ein in höchstem Maße strahlender Glanz („Éclataient des rubis, des perles et de l'or"; „fait resplendir de mortelles clartés"; „larges diamants brillaient de tous cotés"; „mille brillants"), der die Sinne und den Verstand der Menge überwältigt („Éblouissaient les yeux et frappaient les esprits") und die Rebellen so zu passiven Beobachtern reduziert.[55] Um den visuellen Eindruck besonders plastisch hervortreten zu lassen, greift Tristan an dieser Stelle zusätzlich auch zum Stilmittel der Hypotyposis:

„Les portes s'entrouvrant, Osman en est sorti,
Et s'est conduit au pas vers cette multitude,
Qui ne l'a vu venir qu'avec inquiétude.
Il semblait qu'avec art il avait dédaigné
Que dans un si bel acte il fût accompagné.
Étant seul à cheval, sa personne admirable
Aux yeux de tout le monde était plus vénérable.
Pour donner l'épouvante à ce grand armement,
Quarante capigis le suivaient seulement,
Et six pages d'honneur dont l'un portait sa trousse,
Et les autres tenaient les cordons de sa housse.
Dessus ses brodequins et sur sa veste encor,
Éclataient des rubis, des perles et de l'or,
Et dessus le fourreau d'un riche cimeterre,
Qu'on redoute aux combats à l'égal du tonnerre,
Et qui fait resplendir de mortelles clartés,
De larges diamants brillaient de tous cotés.
Mais cette belle taille et cet air magnifique,
Qui font comme l'amour la fortune publique,
Éblouissaient les yeux et frappaient les esprits
Avec mille brillants qui sont d'un autre prix." (III,ii,726-746)

In aller Augen („Aux yeux de tout le monde") erscheint der sieglose Osman plötzlich wieder als Respektsperson und legitime Führungsfigur. Die „apparition merveilleuse du Sultan",[56] die im Bericht des Boten für die Muftitochter rheto-

---

55 Die semantische Engführung von Heldentum und Glanz ist ein Grundmotiv des Stücks. Erkennbar wird dies auch daran, wie die Begriffe „lâcheté" und „clarté" beispielsweise auf Reimebene antithetisch voneinander abgegrenzt werden (IV,i,1019-1020).

56 MALLET: *„Introduction"*. S. 457.

risch eindrucksvoll nachgebildet und so ein zweites Mal erfahrbar gemacht wird, erhellt und blendet, fasziniert und ängstigt die Menge gleichermaßen. Die Emotionswörter, die in der kurzen Passage Verwendung finden, spiegeln das ambivalente Wirkungsspektrum wider, dem die von Rudolf Otto bezüglich des Numinosen herausgestellten Eigenschaften des *tremendum* und des *fascinosum* zukommen:[57] Den positiven emotionalen Reaktionen, auf die Wörter wie „admirable", „vénérable" und „amour" verweisen, stehen negative Reaktionen gegenüber, die durch die Wörter „inquiétude", „épouvante" und „redoute" angezeigt werden. „Ne suis-je pas Osman, de l'ottomane race ? / Qui fais trembler la terre à mon auguste aspect" (III,ii,752-753), fragt der Sultan die Menge schließlich im sicheren Wissen um die Wirkung eines Auftritts, der ihn als charismatische Ausnahmegestalt erscheinen ließ.

In der Folge versucht Osman dann das Publikum nicht nur durch den Glanz seiner Waffen und seiner Augen – die Rede ist von „regards tout de flamme" (III,ii,747), die bereits in der Antike Heroen wie Achill zugeschrieben wurden[58] –, sondern auch durch die Kraft seiner Worte von seinem Heldentum („courage", „ valeur", „chaleur") zu überzeugen:

„Me peut-on accuser de manquer de courage,
Et n'ai-je pas fait voir les traits d'une valeur,
Dont les plus grands périls augmentent la chaleur ?" (III,ii,760-762)

Mit der Doppelstrategie von visueller und rhetorischer Machtdemonstration erreicht der Sultan schließlich auch sein Ziel: die zumindest punktuelle Unterwerfung der rebellischen Untertanen. Ergriffen vom „noble courroux", jener affektiven Disposition des Helden, die im *Cid* auch schon Don Diègue an seinem Sohn wahrnahm („Je reconnais mon sang à ce noble courroux" (I,vi,266)), lassen die Rebellen ihre Waffen fallen und gehen vor ihrem heldenhaft wirkenden Herrscher auf die Knie:

„Il mit, disant ces mots, la main au cimeterre,
Et porta ses regards sur tous les gens de guerre,
Qui touchés et transis d'un si noble courroux,
Jetant les armes bas, se mirent à genoux" (III,ii,775-778)

57 Vgl. OTTO, Rudolf: *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier 1917. Insbes. S. 13–51.

58 Vgl. dazu die literarturgeschichtliche Darstellung in Kapitel II.2.1.2

Die wenigen Rebellen, die Osman den Respekt dennoch verweigern, lässt er kurzerhand vor den Augen aller Anwesenden erdrosseln. Durch dieses grausame „spectacle“ der Abschreckung beweist er, dass er bereit ist, seinen Worten Taten folgen zu lassen, und zieht sich in demonstrativ souveräner Haltung („au tout petit pas“) und wohlwissend, dass er für kollektive Furcht gesorgt hat („laissant partout la crainte“), in seinen Palast zurück. Die neuralgische Grenze zwischen dem Serail und der Stadt wird nun in entgegengesetzter Richtung überschritten, der triumphale Auftritt durch einen triumphalen Abtritt ergänzt:

„Mais soudain, sans murmure et sans qu'à ce spectacle
La troupe soulevée ait apporté d'obstacle,
Et vingt mille soldats d'un seul homme pressez,
Sont devenus muets comme des marbres glacés.
Ainsi le grand Osman laissant partout la crainte,
Du sérail qu'il habite a regagné l'enceinte.
Mais au tout petit pas et comme en faisant voir
Qu'il faut que l'univers tremble sous son pouvoir.“ (III,ii,787-794)

Die Reaktionen der Muftitochter auf den Bericht von der souveränen Machtdemonstration Osmans („vingt mille soldats d'un seul homme pressez“) fallen gemischt aus. Einerseits ist sie vom „héros glorieux“ (III,iii,821) begeistert, andererseits fühlt sie sich als „fille héroïque“ (III,iii,840) selbst zur Rache an eben jenem Helden verpflichtet. Gibt sie ihrem Boten noch zu verstehen, dass sie „fort satisfaite“ von dem „événement“ sei (III,ii,796), reagiert sie wütend auf Sélim, der ihr in der darauffolgenden Szene die näheren Umstände beibringen möchte. Sélim, der zum Agenten ihrer Rache bestimmt worden war, habe sich Osman gegenüber feige verhalten: „Osman, seul, à cheval, t'a fait quitter les armes, / Et fléchir les genoux et répandre des larmes.“ (III,iii,811-812) Obwohl Sélim betont, dass er selbst gar nicht zugegen gewesen sei, als der Sultan die Menge auf die Knie gezwungen hat, und stattdessen mit dem Mufti und anderen Verbündeten in der Moschee an den Plänen zur Palastrevolte gearbeitet habe, muss er den „bel exploit“ und die „victoire“ Osmans anerkennen. Dessen spektakuläre Präsenz vor den Toren des Palastes, so ist Sélims Bericht zu entnehmen, wurde ihm gegenüber in einem Akt des Sprechens narrativ rekonstruiert, als ein Janitschar, der selbst Zeuge des Auftritts war, in die Moschee gerannt kam, um Sélim, den Mufti und die anderen Verschwörer über die überraschenden Ereignisse in Kenntnis zu setzen. Wenn Sélim der Muftitochter anschließend berichtet, was er selbst durch den Bericht des Janitscharen erfahren hat, handelt es sich um eine

zweifache Vermittlung des Erzählten und demnach eine Form von narrativer *mise en abyme*:

„Alors qu'un janissaire approchant avec peine,
Tout couvert de sueur, comme tout hors d'haleine,
Aborda votre père et lui vint annoncer,
Ce qui tout en public se venait de passer ;
Et comme Osman superbe et tout enflé de gloire,
Rentrait dans le sérail après cette victoire,
Et de son bel exploit laissait nos mutinés
Avec confusion sur la place étonnés" (III,iii,859-866)

Die Kunde von Osmans Herophanie hätte sich nicht schneller und weiter verbreiten können, die ursprüngliche körperliche Präsenz des Helden wird gleich doppelt sprachlich repräsentiert.[59] Den Versicherungen Sélims, entschlossen an der Rebellion festhalten und diese zu einem erfolgreichen Ende führen zu wollen, kann die Muftitochter, nach der neuerlichen narrativen Aktualisierung des Bildes von Osmans Allmacht, keinen Glauben schenken. Vielmehr ist sie davon überzeugt, dass es dem Sultan möglich sei, die Rebellion allein durch die Macht seines Blickes („les regards de ses yeux"), abzuwenden:

„Pour conjurer bientôt cette grande tempête,
Osman n'aura qu'à faire un signe de la tête.
L'avantage, Sélim, n'est pas donné des Cieux
De pouvoir soutenir les regards de ses yeux." (III,iii,903-906)

Wenngleich Osman durch seine Inszenierung als strahlende Erscheinung die Rebellen noch einmal für kurze Zeit zurückhalten kann, nehmen die tragischen Ereignisse ihren Lauf. Im Angesicht einer immer größer werdenden Bedrohung versucht der verunsicherte Sultan in der monologischen ersten Szene des vierten Aktes, die Macht seines Blickes vor sich selbst zu beschwören. Er müsse nur erneut erscheinen, so versichert er sich, und die revoltierende „canaille" werde vom Glanz seines Blickes, vom „éclat de [s]a vue", niedergeschmettert:

---

59 Osman greift wohl auch deshalb zur inszenatorischen Strategie ostentativer Präsenzerzeugung, da es vor dem Hintergrund seiner Fluchtbestrebungen ein Defizit realer politischer Gegenwärtigkeit und Verantwortung zu kompensieren gilt. Sélim nennt den Sultan bezeichnenderweise auch eine „puissance / Qui, pour nous exposer, nous soustrait sa présence" (III,iii,871-872).

„Moi qui dans les combats n'ai pu craindre la mort,
Moi, qui portant mes pas aussi loin que mes pères,
Ai semé la terreur sous les deux hémisphères,
Je serais ébranlé par ces fils de chrétiens,
Qu'un opprobre odieux met au nombre des chiens ?
Quand ils s'assembleraient, cette canaille émue
Ne pourrait soutenir un éclat de ma vue.
Puis, que ferait le peuple en cette occasion ?
Se voudrait-il mêler dans la sédition ?
Serait-il aveuglé jusqu'à me méconnaître,
Lui qui m'a vu régner après m'avoir vu naître ?
Pourrait-il oublier l'honneur de nos aïeux
Dont la grandeur encore éclate dans nos yeux ?" (IV,i,980-992)

Da das Volk ganz offenkundig anfängt, den Respekt vor dem Sultan und seiner heroischen Genealogie zu verlieren, fragt sich Osman, ob es sein könne, dass die Glanz-Zeichen seiner heroischen Macht, die er so effektvoll zu inszenieren weiß, vom Volk eventuell nicht mehr erkannt bzw. anerkannt werden: „Serait-il aveuglé jusqu'à me méconnaître, / Lui qui m'a vu régner après m'avoir vu naître ?" Erhöhte Sichtbarkeit und Blendung sind – so scheint es auch hier wieder – die beiden Seiten der gold glänzenden Medaille des heroischen Herrschers.

Selbst wenn seine Inszenierungen nicht immer greifen und Gefahr laufen, zur wirkungslosen Geste, zur äußerlichen Attitüde zu erstarren, schwebt Osmans bedrohlich funkelnder Blick indes auch nach seinem Tod noch über seinem Volk. Der Legende des Cid nicht unähnlich, in der es heißt, dass man den toten Helden auf ein Pferd gebunden und dieser durch seine bloße körperliche Präsenz die Feinde auch nach seinem Tod noch in Furcht und Schrecken versetzt habe,[60] wird berichtet, dass der tote Sultan noch von der Spitze eines Spießes, auf den man seine abgetrennte „tête héroïque" gesetzt hat, bedrohlich blickt:

„Ce chef si glorieux, cette tête héroïque
Est portée au sérail sur le fer d'une pique.
On dirait qu'elle jette un regard menaçant,
Que d'un feu de vengeance elle éclaire en passant" (V,iv,1573-1576)

---

60 In der *épître* zu seinem *Cid* referiert Corneille auf diesen Bestandteil der Legende, wenn er schreibt, dass der „corps, porté dans son armée, a gagné des batailles après sa mort". CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 691.

Osmans Bild verfolgt indes nicht nur seine Gegner. Als die Muftitochter vom Tod des Sultans hört, vergegenwärtigt sie sich bildhaft Auftrittsszenen des Helden. Außer vom Charakteristikum des *furor heroicus* („noblement dépité"; „colère") ist in der an Wahrnehmungs-Markern reichen Replik dabei insbesondere die Rede vom Glanz der Erscheinung („éclat"; „briller"). Kurz bevor sie sich am Ende des Dramas selbst das Leben nimmt, schafft die Muftitochter sich noch einmal eine imaginäre Bühne, auf der Osman als transzendente Herrscher- und Heldenfigur ein letztes Mal brillieren kann:

„Je l'aperçois encor noblement dépité
Au retour de Pologne où les siens l'ont quitté,
Quand son grand cœur contraint de cacher sa colère
Brûle d'un feu secret qui par ses yeux éclaire.
Je le vois, ce grand prince, au point d'un partement
Qui fait connaître aux siens son mécontentement ;
Je l'aperçois qui m'aime et qui me persécute,
Qu'il brave les malheurs et qu'il leur sert de butte.
Je vois son port auguste et plein de majesté,
Qui relève l'éclat d'une mâle beauté,
Et vois même briller parmi l'air qu'il respire,
La grandeur ottomane et celle de l'Empire." (V,iv,1586-1597)

Nicht nur die Tatsache, dass die Verben des Sehens in hypertropher Zahl auftauchen – alleine in den zwölf Versen finden Konjugationen der Wörter *aperçevoir* und *voir* fünf Mal Verwendung –, deutet allerdings darauf hin, dass es sich bei den Erinnerungsbildern auch um Wahnbilder handeln könnte. Der Glanz, den die Muftitochter an Osman wahrnimmt, ist ein anderer Glanz als der, den beispielsweise Sélim oder Mamud wahrnehmen. Während diese ihn machtpolitisch deuten, greift bei der Muftitochter eine amourös-erotische, den „éclat d'une mâle beauté" akzentuierende Lesart. Diese aber ist von Wunschdenken und Projektion getragen und sagt mindestens ebenso viel über die Fantasien der Liebenden aus wie über die genuinen Eigenschaften Osmans. Im Moment des Untergangs trägt das Bild des klaren Glanzes in besonderem Maße Züge einer wahnhaften Verklärung. Ob nun aber Wahn oder Wirklichkeit – der Glanz des Helden kann im Auge des Betrachters gleichermaßen seine Wirkung entfalten. Das Bild der heroischen Allmacht fasziniert und erschreckt, provoziert Hingabe und Unterwerfung.

Was die politische Dimension des Heldenglanzes angeht, spielt in Tristans Tragödie darüber hinaus auch eine Symbolik eine Rolle, die als staatstheoretisch

bezeichnet werden kann. Wie in vielen anderen Texten der Zeit, insbesondere im Bereich der Herrscherpanegyrik, wird Osman als Sonne und damit als alles überstrahlendes Zentralgestirn in ein kosmisches Ordnungsmuster gerückt. Bezeichnet die Sultanin ihren heroischen Bruder noch als „astre de la terre“ (II,i,346), nennt dieser sich selbst in einer zweiten zentralen Auftrittsszene „soleil“ (IV,iv,1084). Osman vergleicht sich aber nicht nur mit der Sonne. Vielmehr scheint auch die Art seiner theatralen Inszenierung vor den Rebellenführern Orcan, Sélim und Mamud einem solaren Protokoll zu folgen. Bevor er in der vierten Szene des vierten Aktes ein letztes Mal vergeblich versucht, die Rebellion abzuwenden, indem er die Integrität, den Heroismus und die Macht der eigenen Person beschwört, tritt er – wie einer der wenigen Regieanweisungen zu entnehmen ist[61] – über den Köpfen der Verschwörer auf einen Balkon und lässt sich von einer Palastwache mit folgenden, die vertikale Machtsemantik artikulierenden Worten ankündigen: „Vous voyez sa Hautesse.“ (IV,iii,1081) In einer langen Replik, die auf der Antithetik von Sonne und Schatten, Macht und Machtlosigkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Fama und Infamität aufgebaut ist, versucht er, die Ansprüche der Rebellen zurückzuweisen:

„Qui vous fait assembler pour me donner conseil ?
L’ombre est-elle en état d’éclairer le soleil ?
[…] ces gens qui font les braves,
Se tiennent jour et nuit enfermés dans des caves,
S’enivrent en secret, n’osent se faire voir,
De crainte de répondre à la voix du devoir,
De peur de partager une gloire immortelle,
S’ils marchaient sur mes pas où l’honneur les appelle.“ (IV,iv,1083-1106)

Während er selbst, wie die Sonne, als erhabenes Beispiel für alle weithin sichtbar dasteht, so möchte der junge Sultan verstanden werden, halten sich seine Gegner im Schutz dunkler Höhlen versteckt, um ungestört ihren Lastern frönen zu können. Orcan, der genau weiß, dass der vermeintlich integere Herrscher in Wirklichkeit nächtens daran arbeitet, die bedrohte Stadt klammheimlich zu verlassen, lässt sich jedoch nicht täuschen. Um dem König sein Fehlverhalten als Gleichnis verständlich zu machen, greift er die von diesem bemühte Sonnenmetaphorik auf und kehrt sie gegen ihn. Hobbes’ Staatstheorie des *Leviathan*, die

61 „*Osman paraît en un balcon*“, heißt es dort. TRISTAN L’HERMITE: *Œuvres complètes*. S. 517.

etwa zur selben Zeit entstand wie Tristans *Osman*,[62] scheint anzuklingen, wenn Orcan seinem König erklärt, dass eine Sonne nicht ohne ihre Strahlen denkbar sei. Der solare Himmelskörper und seine Strahlen, so Orcan weiter, seien auf derart intime Weise miteinander verschränkt, dass ein gegenseitiges Abhängigkeits- und Bespiegelungsverhältnis bestünde. Leuchtet der Glanz des Herrschers hell, so kann Orcans Gleichnis interpretiert werden, werfen die Untertanen den Glanz freundlich zurück, verdunkelt sich sein Glanz hingegen, wie in der aktuellen politischen Situation, erhält die Rückstrahlung eine destruktive Dimension:

„Seigneur, qui des grands rois es le maître ou l'arbitre,
Qui te nomme un soleil, te donne un juste titre.
Mais comme l'on connaît et comme nous voyons,
De cet astre brillant nous sommes les rayons,
Puisque notre valeur exprime sa puissance
Et fait sentir sa bonne ou mauvaise influence.“ (IV,iv,1129-1134)

Neben der astralen Staats- und Herrschaftsmetaphorik greift Orcan noch zu einem zweiten Bild, um zu verdeutlichen, dass der absolutistische Herrscher für ihn zwar unangefochten an der Spitze des Staatsgebildes steht, die einzelnen Untertanen aber konstitutiver Bestandteil des Staatskörpers sind und als solche einen Anspruch auf Schutz haben.

„Nous pouvons dire aussi que l'empire est un corps
Composé de cités, d'hommes et de trésors,
Et que pour lui fournir des forces nécessaires,
Nous sommes aujourd'hui ses nerfs et ses artères.
Toi, Seigneur, es son chef qui le dois gouverner,
Régler ses mouvements et non l'abandonner !“ (IV,iv,1135-1140)

Da sich Osman auch dann noch uneinsichtig zeigt, als die drei Rebellenführer versuchen, ihm ihre staatstheoretische Lektion zu vermitteln, kommt es zum bekannten fatalen Ende.

Was bereits verschiedentlich anklang ist ferner die Tatsache, dass die Wahrnehmung und die sprachliche Repräsentation Osmans als strahlende Erscheinung nicht nur eine politische, sondern auch eine dezidiert erotisch-amouröse Bedeutungsebene innehat. Die Muftitochter ist von der Schönheit des Sultans geblen-

62 Vgl. HOBBES, Thomas: *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*, London: Andrew Crooke 1651.

det, seine Gestalt wird von ihr glorifiziert und verklärt. Da der Blick auf den Helden im Drama des *Siècle classique* oftmals auch der Blick eines Liebenden ist, soll dem Motiv nun im Kontext von Tristans *Osman* noch eine detaillierte Betrachtung zuteilwerden: Mehr noch als im Bereich der politischen Semantik, spielen im Kontext von Liebe und Erotik die Affekte eine entscheidende Rolle. Dies ist nicht besonders überraschend, da die Liebe im Frankreich des 17. Jahrhunderts selbst als eine komplexe Emotion konzeptualisiert wurde.[63] Entsprechend unterstreicht die Muftitochter die affektive Wirkung, von der sie glaubt, dass Osman sie in den Momenten seiner herophanischen Auftritte allerortens hervorruft:

„Je trouve que sa mine éblouit tous les yeux,
Qu'il semble que ce prince est descendu des cieux,
Comme un brillant éclair, comme un foudre de guerre,
Capable de dompter tous les cœurs de la terre." (III,i,669-672)

Wenngleich die Muftitochter in der in Stanzenform gefassten Textstelle zu sich selbst spricht und die Perspektivität ihrer Wahrnehmung durch Personalpronomina sowie die beiden *verba dicendi* „trouve" und „semble" deutlich markiert, kommt sie doch zu der verallgemeinernden Aussage, dass Osman allein durch seine glänzende Erscheinung in der Lage sei, „de dompter tous les cœurs de la terre". Wie schon auf der politischen Ebene, impliziert das autoritäre Verhältnis, das hier insbesondere durch das Wort „dompter" zur Sprache kommt, eine asymmetrische Beziehung zwischen Held und Verehrerin. Als Liebende fühlt sich die Muftitochter Osman wie einer Naturgewalt („brillant éclair") ausgeliefert, von seinen Entscheidungen und Handlungen hängt ihr Befinden ab. Das Bild vom gottgleichen Herrscher, vom „prince […] descendu des cieux", wirkt insofern von Beginn an kontaminiert, als sich seine Wahrnehmung im Modus der Blendung vollzieht. Klingt in der Feststellung, dass „sa mine éblouit tous les yeux", eventuell bereits ein Wissen darüber an, dass die glänzende Erscheinung des Helden nur eine täuschende Inszenierung, ein blendender Schein ist, der das wahre Sein der Figur verdeckt? Mehrmals geht aus den Aussagen der Muftitochter zumindest in späteren Passagen des Dramas hervor, dass ihre Faszinination für Osman lediglich von dem einen Augenblick herrührt, in dem sie ihn zum ers-

63 René Descartes definiert Liebe beispielsweise wie folgt: „L'amour est une émotion de l'âme, causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables." DESCARTES: *Les passions de l'âme*. S. 201.

ten Mal in triumphierender Geste bei seinem Ausritt nach Polen erblickt hatte. Den Moment des ersten verliebten Blickes, des *innamoramento*, ruft sich die Liebende gerade dann wieder lebhaft in Erinnerung, als Osmans Tod bereits abzusehen ist. „Il avait de l'éclat autant que le soleil", so lautet die bereits bekannte Bildformel, mit der der Auftritt des Helden, der hier genau genommen ein Abtritt ist, in der dritten Szene des fünften Aktes als ein Ereignis gleichsam kosmischen Ausmaßes beschrieben wird.

„Tout ce mal m'est venu d'avoir ouvert les yeux !
Un bruit avantageux en ma triste mémoire
Avait déjà tracé mille traits à sa gloire,
Lorsque par sa présence et sans aucun dessein
Il se grava lui-même au milieu de mon sein.
En un jour triomphant, je le vis ce Monarque,
Dont le sort glorieux semble braver la Parque.
Que le jour était beau qui me fut si fatal !
Je le vis comme en pompe, il sortait à cheval,
Lorsque pour élever sa haute renommée
Il menait vers le Nord une puissante armée.
Jamais les yeux mortels n'ont rien vu de pareil,
Il avait de l'éclat autant que le soleil." (V,iii,1439-1451)

2.2.2 Sein und Schein: Der *(faux) éclat* der barocken Heldenfigur

Der instabile Konstruktionscharakter des heroischen Glanzes, mit dem Osman versucht, seine Macht zumindest auf Repräsentationsebene zu festigen bzw. zu erhalten, wird in Tristans Stück auf mehreren Ebenen thematisiert. Wie bereits gezeigt werden konnte, wirkt der Glanz des Helden beispielsweise dadurch kontaminiert, dass insbesondere die Muftitochter, die als leidenschaftlich, mitunter fast wahnhaft Liebende zu keiner objektiven Wahrnehmung fähig ist – die Forschung hat sie diesbezüglich nicht zu Unrecht wiederholt mit der Figur der Hermione aus Racines *Andromaque* verglichen[64] –, Osman als Lichtgestalt beschreibt. Ob die Liebe eine Konsequenz der strahlenden Erscheinung oder die geblendete Wahrnehmung eine Konsequenz ihrer Liebe ist, bleibt jedoch unentscheidbar. Wenn die Muftitochter das Moment der Blendung betont („sa mine éblouit tous les yeux" (III,i,669)), wird der Glanz im Zwischenbereich von Wahrnehmungsobjekt („sa mine") und Wahrnehmungssubjekt („les yeux") thematisiert. Einiges spricht jedoch dafür, dass Tristan den Glanz Osmans eher als

64 Vgl. maßgeblich: BERNARDIN: *Un précurseur de Racine*. S. 485ff.

Konstruktionsleistung des wahrnehmenden Subjekts, namentlich der Muftitochter, denn als genuine Eigenschaft des Helden verstanden haben möchte. Zumindest scheint er eindeutig in den theatralen Inszenierungen des Herrschers, allem voran in seinen öffentlichen Auftritten, begründet zu liegen. Zwar beteuert die Muftitochter in der zweiten Szene des fünften Aktes Osman gegenüber noch, dass sie ihn nicht für das liebt, was er durch die Insignien der Macht nach außen hin darstellt („je considérais en ta noble personne / Des brillants d'autre prix que ceux de ta couronne" (V,ii,1374-1375)), doch verraten ihre Erinnerungen an den Moment des *innamoramento* nur zu deutlich, dass es gerade der herrscherliche Prunk war, der ihre Liebe entstehen ließ („Je le vis comme en pompe il sortait à cheval" (V,iii,1447)). Dem barocken Leitmotiv einer Dialektik von Sein und Schein, *être* und *paraître*, *éclat* und *faux éclat* verpflichtet, entfaltet das Stück eine ambivalente „théâtralité du voir",[65] die speziell den Vorgang des Sehens, aber auch die Wahrnehmung allgemein problematisiert. In der zuletzt erwähnten Replik der Muftitochter, in der sie den Beginn ihrer Liebe Revue passieren lässt und beschreibt, wie Osmans Erscheinung sie verführt hat („par tant de vertus et de charmes séduite"), ist die Rede von einer sinnlichen Überwältigung der Vernunft („raison") wie auch der Seele („âme"):

„Tant de charmants appas, de grâces, de merveilles,
Entrèrent par mes yeux comme par mes oreilles,
Que ma raison timide à ce premier abord
Laissa ravir mon cœur sans faire aucun effort,
Et par tant de vertus et de charmes séduite,
Se porta d'elle-même à quitter ma conduite.
Elle laissa mon âme au pouvoir de mes sens" (V,iii,1456-1462)

Was einer gewissen Ironie nicht entbehrt, ist die Tatsache, dass sich auch Osman, mehr noch als die Muftitochter, die als verführte Liebende gewissermaßen das Opfer einer politischen Inszenierung ist, vom falschen Glanz einer anderen Figur blenden lässt. Bei einem Besuch im Tempel, so erfährt der Leser bzw. Zuschauer in der dritten Szene des ersten Aktes, hat sich der junge Sultan in eine verschleierte Frau verliebt, die niemand anderes als die Muftitochter selbst ist. Dass er einen falschen Eindruck von ihrer Erscheining bekommen und sie eigentlich gar nicht wirklich gesehen habe, wird Osman von seiner Schwester, die um die begrenzten Reize der Muftitochter Bescheid weiß, vorgehalten:

65 MALLET: *„Introduction"*. S. 459.

„Mais votre amour, Seigneur, se trouve sans exemple !
Vous vous en êtes pris à la voir dans le temple,
C'était ne la point voir, on n'a jamais parlé
Que l'on fut ébloui par un soleil voilé.“ (I,iii,201-204)

Damit aber nicht genug. Dem ersten trügerischen Eindruck im Tempel folgt ein zweiter, der von einem gemalten Porträt ausgeht, das die Muftitochter, die Osmans Gunst mit allen Mitteln gewinnen möchte, über ihre Vertraute in seine Hände hat gelangen lassen. Geblendet vom falschen Glanz des Schönheit vortäuschenden Portäts entflammt Osmans Liebe für die Muftitochter in solchem Maße, dass er sogar die Pläne zur Flucht aus Konstantinopel aufschiebt: „En voyant son portrait, Osman la crut si belle, / Que son retardement n'est que pour l'amour d'elle.“ (I,ii,33-34) Den Warnungen seiner Schwester zum Trotz, dass sich die „peinture“ nur allzu schnell als eine „imposture“ erweisen könnte (I,iii,205-206), wirbt der Sultan um die Hand der vermeintlichen Schönheit, von der er, den eigenen Verblendungszusammenhang punktuell durchaus erahnend, sagt, dass er ihrer bislang nur in Form einer medialen Repräsentation hat ansichtig werden können: „Cette jeune beauté de charmes si pourvue, / Qu'on m'a représentée et que je n'ai point vue“ (I,iii,177-178). Erst als die schmeichelhaft Porträtierte dann leibhaftig vor ihm steht, erkennt er seinen Irrtum, weist die Muftitochter brutal zurück und und beschleunigt dadurch seinen eigenen Untergang.

Dem Motiv der „image fallacieuse“, so eine Formulierung Nicole Mallets,[66] kommt aber nicht etwa nur eine randständige Funktion zu, vielmehr setzt es durch die Problematisierung der Leistung medialer Repräsentation an einer zentralen Stelle des Dramas an, die auch in Bezug auf das Heroische relevant ist. Gilt für die Verehrung eines Helden und die Liebe zu einer beliebigen Person nicht gleichermaßen, dass man als Verehrender bzw. Liebender versucht, dem Objekt der Zuwendung zumindest im Abbild habhaft zu werden? Und läuft dieses Verlangen nicht per se Gefahr, getäuscht, manipuliert und instrumentalisiert zu werden? Der repräsentative Glanz der Kunst ist für Helden wie auch deren Verehrer gleichermaßen notwendig wie verhängnisvoll. Anders noch als in Corneilles *Cid*, in dem die Glanz-Zeichen des Heroischen als wirklichkeitsgesättigte Indizes behandelt werden, transportiert Tristans *Osman* eine profunde Skepsis bezüglich des Verhältnisses von repräsentiertem und realem Glanz.

Aufschlussreich ist in diesem Kontext auch das Motiv des Traumes. An mehreren Stellen des Dramas – wie im übrigen auch in allen vier anderen Tra-

66 Ebd. S. 459.

gödien des Autors[67] – spielen Träume eine wichtige Rolle, darunter gleich zu Beginn die albtraumhafte Vision der Sultanin. Während sie den bedrückenden Traum als „songe prophétique“ (I,ii,30) wertet und ihm dementsprechend einen hohen Wahrheitsgehalt beimisst, versucht ihre Vertraute, seinen Trugcharakter zu unterstreichen:

„C'est un songe, Madame, un déceveur, un traitre,
Dont on est garanti dès qu'on l'a pu connaître.
Toujours à bon augure on prend les plus mauvais ;
L'image de la Guerre y figure la Paix :
Ses matières de pleurs montrent que l'on doit rire,
Et ce qu'il a de doux, est ce qu'il a de pire.“ (I,i,21-26)

Obschon die Frage, welcher epistemologische Stellenwert dem Albtraum der Sultanin und Träumen im Allgemeinen zukommt, an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet werden soll, scheint es klar, dass der Problematik von Illusion und Wirklichkeit durch die prominente Position, die ihr in den beiden ersten Szenen des Stücks zuteilwird, eine wichtige dramaturgische Funktion zukommt. Leitmotivisch durchzieht das Stück eine Skepsis gegenüber mentalen, medialen und auch performativen Formen der Repräsentation. Gleichzeitig wird aber – was Louis Marin grundsätzlich im *Siècle classique* gegeben sieht[68] – auch die wirklichkeitsschaffende Dimension der repräsentativen Verfahren betont. Mit Daniela Dalla Valle konnte bereits gezeigt werden, dass Tristan im *Osman* insofern einer Dramaturgie des Traumes folgt, als das Stück wie eine Realisierung der expositorischen Vision gelesen werden kann.[69]

Osmans tragisches Ende liegt zuletzt auch darin begründet, dass er die erkenntnisstiftende Funktion seiner Träume gänzlich übersieht. Als seine Schwester ihm von ihrem „songe furieux“ (I,ii,17) berichten möchte, weist er sie kategorisch zurück. Träume sind für ihn gleichbedeutend mit Lügen, dem eigenen „songe épouvantable“ (I,iii,261) misst er deshalb keinerlei Bedeutung bei. Anders seine Schwester, die in der ersten Szene des zweiten Aktes das Verhältnis von „songe“ und „mensonge“ noch einmal reflektiert und dabei auf das heilige

---

67 Zum Motiv des Traumes im Kontext von Tristans heroischen Tragödien vgl. grundlegend: MOREL, Jacques: „*Tristan dans la tradition du songe héroïque*“, in: *Cahiers Tristan L'Hermite 3* (1981), S. 5–10.

68 Vgl. dazu die Erläuterungen in den Kapiteln II.2.1 und II.2.2

69 Vgl. DALLA VALLE: „*Une relecture d'Osman*“. S. 160f.

Licht („lumière sainte") zu sprechen kommt, das die Wahrheit auch im Reich der Träume immer kennzeichnen würde:

„Ici dans les replis des nuages d'un songe,
Je tiens pour vérité ce qui n'est qu'un mensonge,
Car c'est un accident dont le ciel m'avertit,
Un avis d'une part qui jamais ne mentit,
Un rais mystérieux d'une lumière sainte,
Qui tient enveloppé le vrai parmi la feinte." (II,i,321-326)

Während Osman blind für das Licht der Wahrheit ist, das seiner Schwester gewissermaßen im Traum leuchtet, lassen sich Figuren wie die Muftitochter vom repräsentativen Glanz Osmans blenden. Was wie ein Traum trügerisch wirkt, offenbart sich in Tristans Tragödie andererseits mitunter als realitätsgesättigter, als der Triumphalismus der Auftritte des Helden. Das Fehlen realen Heldentums und realer Macht wird durch eine umfassende Produktion und Zurschaustellung von repräsentativem Glanz zu kompensieren versucht. In einer Situation, in welcher der gefallene Held sich bereits innerlich von Stadt und Land abgewendet hat und von einer heroischen Renaissance im Ausland träumt, zeigt er sich bezeichnenderweise besonders häufig öffentlich, indem er als vermeintliche Lichtgestalt auftritt. Weder die leibliche Präsenz, noch die Repräsentation durch Insignien, Bilder und theatrale Inszenierungsformen, so kann Tristans *Osman* durchaus auch im Sinne eines metareflexiven Kommentars auf die Möglichkeiten und Grenzen literarisch-theatraler Repräsentation gelesen werden, verbürgen den Wahrheitscharakter der Virtus des Helden. Wenngleich es dem jungen Sultan partiell nicht an echtem Heldentum mangelt, entpuppen sich seine Visionen heroischer Allmacht als die wahren Truggebilde des Stücks.[70]

2.3 Ein fremder Held? *Osman* im Kontext der Orientalismus-Mode

Nach den bisherigen Analysen zu verschiedenen textimmanenten Aspekten von Heroismus und Heroisierung in Tristans *Osman* soll im nun folgenden Teil noch den zeitgeschichtlichen Kontexten des Stücks Rechnung getragen werden. Mit

70 Der prunkvolle Glanz seiner Macht („éclat pompeux" (V,i,1272)) wirkt indes nicht zuletzt dadurch fragwürdig, dass auch Osmans Nachfolger Mustafa, der als gänzlich unheroische Figur eines „obsédé" (II,ii,407), „insensé" (V,i,1297) und „dervis hébété" (V,i,1274) einen denkbar schlechten Leumund besitzt, sich im selben Stile inszeniert.

Blick auf die dramatische Produktion der Zeit wurde bereits angedeutet, dass sich Tristan mit seinem in Konstantinopel handelnden Werk einer regelrechten „mode de la tragédie orientalisante“ anschloß.[71] Was Dramen zu türkischen Stoffen, sogenannte *pièces à sujet turc*, angeht, lässt sich im frankophonen Raum, in dem Gabriel Bounin mit seiner Tragödie *La Soltane* (1561) bereits Mitte des 16. Jahrhunderts ein einflussreiches Referenzmodell geschaffen hatte,[72] besonders seit den frühen 1620er Jahren eine rege Produktion erkennen. Zu den einschlägigen Werken gehören unter anderem Pierre Mainfrays *La Rhodienne, ou la cruauté de Soliman* (1621),[73] Denis Coppées *L'assassinat d'Osman* (1623),[74] Jean de Mairets *Le Grand Soliman, ou la mort de Mustapha* (1636),[75] Charles de Vions *Le Soliman* (1637),[76] Desmares *Roxelane* (1643),[77] Georges de Scudérys *Ibrahim, ou l'illustre Bassa* (1643),[78] Nicolas Marys *Perside, ou la suitte d'Ibrahim Bassa* (1644),[79] Roland le Vayer de Boutignys *Le grand Sélim, ou le couronnement tragique* (1645)[80] und Jean Magnons *Le grand Tamerlan et Bajazet* (1645).[81]

Wie anhand dieser Überblicksdarstellung unschwer zu erkennen ist, war Tristan auch nicht der erste Dramatiker, der sich mit dem Osman-Stoff auseinandersetzte. 1623 hatte der Belgier Denis Coppée bereits eine Bearbeitung vor-

---

71 BERREGARD: *Tristan L'Hermite, „héritier“ et „précurseur“*. S. 343.

72 BOUNIN, Gabriel: *La soltane*, Paris: G. Morel 1561. Pascale Barthe zeigt, inwiefern Bounins kultureller Alteritätsentwurf der identitären Selbstvergewisserung diente: BARTHE, Pascale: „*«Oriens Theatralis». La France dans le miroir de La Soltane de Bounin*“, in: BIRBERICK, Anne L. und Russell J. GANIM (Hrsg.): *Spectacle*, Charlottesville: Rookwood Press 2010, S. 107–120.

73 MAINFRAY, Pierre: *La Rhodienne, ou la cruauté de Soliman*, Rouen: D. du Petit Val 1621.

74 COPPEE, Denis: *L'execrable assassinat perpetré par les Janissaires en la personne du Sultan Osman, Empereur de Constantinople*, Rouen: R. du Petit Val 1623.

75 MAIRET, Jean de: *Le grand Soliman ou la mort de Mustapha* 1636. Die Angaben zu Ort und Verlag der Erstausgabe sind heute nicht mehr zu rekonstruieren. 1639 erschien eine weitere Auflage bei Augustin Courbé, Paris.

76 VION, Charles de: *Le Soliman*, Paris: T. Quinet 1637.

77 DESMARES: *Roxelane*, Paris: A. de Sommaville et A. Courbé 1643.

78 SCUDERY, Georges de: *Ibrahim, ou l'illustre Bassa*, Paris: N. de Sercy 1643.

79 MARY, Nicolas: *Perside, ou la suitte d'Ibrahim Bassa*, Paris: T. Quinet 1644.

80 LE VAYER DE BOUTIGNY: *Le grand Sélim, ou le couronnement tragique*.

81 MAGNON, Jean: *Le grand Tamerlan et Bajazet* 1645. Die Angaben zu Ort und Verleger der Erstausgabe sind heute nicht mehr zu rekonstruieren. 1648 erschien eine weitere Auflage des Stücks bei T. Quinet, Paris.

gelegt, die ihren Ausgangspunkt wiederum in dem zeitgeschichtlichen Ereignis des Königsmordes nahm. Die dramatische Bearbeitung der Ereignisse durch Coppée sowie eine Vielzahl historiografischer Texte, die in den 1620er-1640er Jahren vom gewaltvollen Tod des Sultans berichteten – darunter insbesondere Michel Baudiers *Inventaire de l'histoire générale des Turcs* von 1628,[82] der bereits mehrfach erwähnte Bericht aus dem *Mercure françois* von 1623 aber auch die Darstellung in Vittorio Siris *Il Mercurio, overo historia de' correnti tempi* von 1644[83] –, sind mögliche und wahrscheinliche Quellen für Tristans Tragödie. Ein weiterer zeitgenössischer Text, der auf Tristans Darstellung orientalischen Glanzes und Prunkes einen prägenden Einfluss gehabt haben dürfte, ist überdies ein Bericht der *Gazette* vom 18. April 1640 über die „superbe entrée du Grand Vizir" und den pompösen Empfang des französischen Botschafters in Konstantinopel im Januar desselben Jahres.[84] Im Kontext dieser starken Präsenz türkisch-orientalischer Stoffe – 1641 erscheint außerdem der erste Band von Madeleine de Scudérys erfolgreichem heroisch-galanten Roman *Ibrahim, ou l'Illustre Bassa* – bedient sich Tristan bei seiner Auseinandersetzung mit dem Heroischen der Konstruktion einer kulturellen Inversion. Ähnlich wie die genannten, und gleichzeitig anders als die meisten Bühnenautoren der Epoche, die sich, wie beispielsweise auch Pierre Corneille, Anleihen bei heroischen Modellen der griechisch-römischen Antike oder des christlichen Mittelalters nahmen, präsentiert Tristan als titelgebenden Helden einen osmanischen Sultan und nimmt den französischen Leser und Zuschauer mit in die Innenperspektive einer fremden Kultur, die im Sinne einer Parallel-Zivilisation aber durch historische Gleichzeitigkeit geprägt ist.[85] Das Außen, das in Stücken wie dem *Cid* als Bereich des

---

82 BAUDIER, Michel: *Inventaire de l'histoire generale des Turcs*, Paris: A. de Sommaville 1628. Es handelt sich hierbei um eine erweiterte Fassung der Originalausgabe von 1617.

83 SIRI, Vittorio: *Il Mercurio, overo historia de' correnti tempi*, Casale: Christoforo della Casa 1644.

84 RENAUDOT, Théophraste (Hrsg.): *Gazette*, Paris: Bureau d'adresse 1640. S. 205ff. Das gute Verhältnis zum Osmanischen Reich erklärt sich historisch unter anderem dadurch, dass Frankreich die Großmacht am Mittelmeer als Verbündete im Konflikt mit Spanien-Habsburg gebrauchen konnte.

85 In der bereits erwähnten *préface* zu seinem Stück *Bajazet* legitimiert Racine, was sich auch auf Tristan übertragen lässt, die ansonsten unübliche Praxis, heroische Stoffe aus der unmittelbaren Zeitgeschichte zu greifen, durch die räumliche Entfernung zum osmanischen Kulturkreis: „On peut dire que le respect que l'on a pour les Héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous. *Major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps.

Fremden und Bedrohlichen gekennzeichnet und von einer weitestgehend vertrauten heroischen Innenwelt abgegrenzt wird, ist hier das Innen. Im bedrohlichen Außenraum, konkret vor den Toren des Serails, stehen dem einsamen Helden mit den intrigierenden und revoltierenden Janitscharen Figuren gegenüber, die gerade ihrer christlichen Herkunft und Sitten wegen als unheroisch und unehrenhaft dargestellt werden.

Gleich mehrfach wird die deheroisierende Diffarmierung der Janitscharen, von Osmans Berater ferner als „race mutine" (IV,i,1013) bezeichnet, aufgegriffen. So beispielsweise auch in der vierten Szene des vierten Aktes, als Osman sie selbst als faule Helden-Simulanten („gens qui font les braves") darstellt, die sich lieber im Geheimen betränken („S'enivrent en secret"), statt ihrer Pflicht („voix du devoir") zu folgen.

„Lorsqu'il faut ravager d'étrangères provinces,
Porter nos alliés, ou châtier des princes
Et rendre à cet empire un service important,
Leur corps si paresseux ne se hâte pas tant.
En ces occasions, ces gens qui font les braves,
Se tiennent jour et nuit enfermés dans des caves,
S'enivrent en secret, n'osent se faire voir,
De crainte de répondre à la voix du devoir,
De peur de partager une gloire immortelle,
S'ils marchaient sur mes pas où l'honneur les appelle." (IV,iv,1097-1106)

Was in den letzten beiden Versen dieser Replik angesprochen wird, ist die Tatsache, dass der Deheroisierung der Janitscharen eine massive Selbstheroisierung des Sultans gegenübersteht. Mehrmals unterstreicht Osman dadurch seinen Heroismus, dass er sich vom Bild eines „prince hébété" und eines „prince barbare" abgrenzt, in dem durch die Anspielung auf den Weinkonsum unschwer ein christlich-abendländischer, oder zumindest ein nach dieser Sitte lebender, Monarch zu erkennen ist:

„Lorsque sur les chrétiens j'ai fait quelque conquête
Ai-je lâché le pied marchant à votre tête ?

Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait par exemple que les Personnages Turcs quelque modernes qu'ils soient ont de la dignité sur notre Théâtre." RACINE: *Œuvres complètes*. S. 625.

Et quelqu'un m'a-t-il vu balancer tant soit peu,
Pour donner avec vous au jour du plus grand feu ?
Suis-je un prince hébété, suis-je un prince barbare,
Voluptueux, ingrat, cruel, injuste, avare,
Qui de vin chaque jour s'enivre en lieu secret,
Et que l'on voit au trône avec quelque regret ?" (III,ii,763-770)

Ist das osmanische Modell des Heroischen, das in Tristans Tragödie so vor allem ex negativo an Kontur gewinnt, jedoch wirklich radikal verschieden vom heroischen Leitbild der Zeit, wie es in Figuren wie Corneilles Cid seinen wirkmächtigen Ausdruck fand? Oder weicht der Heroismus Osmans trotz der sichtlichen Bemühungen des Autors, authentisches osmanisches Brauchtum im Sinne einer glaubhaften „couleur locale" darzustellen,[86] letztlich vielleicht doch kaum von gängigen französischen Heldenfigurationen der Zeit ab?

Die Figur des Osman dürfte gerade auch bezüglich ihres kulturellen und identitären Profils sehr ambivalent wahrgenommen worden sein. Einerseits handelt es sich bei der heroischen Figur um einen Herrscher, der durch stereotype Zuschreibungen wie die exzessive Grausamkeit – auch bei Racines *Bajazet* spielt die Vorstellung einer „férocité de la Nation" noch eine tragende Rolle[87] – als barbarischer Fremder markiert ist, andererseits folgt sein Denken, Sprechen und Handeln größtenteils dem konventionellen französischen Modell heroischer *vertu* und *générosité*, wie es in vielen Dramen der Zeit unter Betonung primär militärisch-aristokratischer Tugenden verhandelt wurde. Wie in anderen ‚orientalischen' Dramen der Zeit auch, ist das Bild des heroischen Sultans, wie Esin Akalin es formuliert, „in a constant state of flux between a powerful and rightful ruler and that of a despotic monarch".[88] Der Schluss liegt nahe, dass Tristans *Osman* als nur leicht verfremdeter Spiegel des Eigenen diente, da die Ambivalenz von Tugendhaftigkeit und Verbrechen, Milde und Gewalt auch ein konstitutiver Zug vieler ‚okzidentaler' Heldenfiguren der Zeit ist.

---

86 Insbesondere die Figur des Mustafa, dem als Derwisch seherische Talente zugesprochen werden, dient der kulturellen Verfremdung. Zur „onomastique toponymique et anthroponymique", der Tristan darüber hinaus große Aufmerksamkeit schenkt, vgl. MALLET: *„Introduction"*. S. 454.

87 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 626.

88 AKALIN, Esin: „*The Ottoman Phenomenon and Edward Said's Monolithic Discourse on the Orient*", in: BAŞ, Işıl und Donald C. FREEMAN (Hrsg.): *Challenging the boundaries*, Amsterdam: Rodopi 2007, S. 111–124. Hier S. 217.

Mit wenigen Ausnahmen wie Corneilles *Cinna ou la clémence d'Auguste* ist es jedoch so, dass die ambivalente Heldenfigur nicht gleichzeitig auch Souverän ist, im Gegenteil: Wie auch im *Cid* sind viele konfliktbereite Dramenhelden in struktureller Opposition zur Figur des Monarchen konstruiert, dem tendenziell eher die Funktion des vermittelnden Ausgleichs zukommt. Dass Osman wie der Cid eine handlungsmächtige und charismatische Herrscher- und Heldenfigur ist, der weder agonale noch transgressive Züge fehlen, lässt sich vor diesem Hintergrund gerade dadurch erklären, dass Tristan seine Tragödie in ein fremdes kulturelles Setting transponiert hat. Vor der exotischen Kulisse des Serails ist zulässig, was in einer vertrauten abendländischen Konfiguration schwer vorstellbar ist: die Kreation der heroischen Figur eines Souveräns, der einerseits durch das exzessive Maß seiner Gewaltanwendung Züge eines ‚orientalischen' Despoten trägt, sich andererseits aber nur unwesentlich vom heroischen Ideal der *générosité* unterscheidet, das in der französischen Literatur und Gesellschaft der Zeit ansonsten normative Funktion besitzt. Im exotischen Sultansgewand, so lässt sich schlussfolgern, verbirgt sich letztlich also eine durchaus bekannte Heldenfigur.

Wie anhand der Analyse der Auftrittsszenen des Stücks deutlich wurde, ist es aber gleichzeitig so, dass Osman insofern fremdartig erscheint, als er mit seinen „mille brillants qui sont d'un autre prix" (III,ii,746) die Grenzen des Wahrnehmbaren und Begreifbaren sprengt. Im Anschluss an Andrea Polaschegg, die in ihrem Beitrag zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Orientalismus-Forschung kulturell-identitäre von hermeneutischer Alterität analytisch unterscheidet,[89] kann die Figur des Sultans im zeitgenössischen französischen Kontext damit als gleichzeitig kulturell identisch bzw. eigen und hermeneutisch fremd beschrieben werden. Die exotische Fremdartigkeit des osmanischen Sultans dient letztlich nur der Bestätigung des bekannten heroischen Wertesystems, das Eigene spiegelt sich nur im Fremden. Neben dieser eingeschränkten kulturellen Alterität greift bei der Heldenfigur aber eine starke hermeneutische Alterisierung durch literarische Verfahren der Auratisierung und Sakralisierung. Insbesondere wenn von seinen öffentlichen Auftritten die Rede ist, erscheint der Held in seinem strahlenden und blendenen Glanz als eine Figur, die sinnlich und vor allem rational nicht zu fassen ist: „Mais cette belle taille et cet air magnifique", so heißt es an der betreffenden Stelle im Bericht des Boten, der Osmans Auftritt vor den Toren des Palastes wiedergibt, „[é]blouissaient les yeux et frappaient les esprits" (III,ii,723-745). Den Helden umgibt eine besondere Aura, die ihn aus

89 Vgl. POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2005. Insbes. S. 41ff.

dem Bereich des Profanen in die Sphäre des Sakralen hebt. In den Momenten seiner Herophanien wirkt er wie eine gottgleiche Gestalt, die alle Menschen mit ihrem Glanz blendet:

„Je trouve que sa mine éblouit tous les yeux,
Qu'il semble que se prince est descendu des cieux,
Comme un brillant éclair, comme un foudre de guerre,
Capable de dompter tous les cœurs de la terre." (III,i,669-672)

Ruft man sich an dieser Stelle Boileaus weiter oben ausführlicher dargestellte Definition des Sublimen in Erinnerung,[90] treten einige frappierende Ähnlichkeiten hervor. In seinem Traktat definiert dieser das Sublime im Kontext der Rhetorik erst als „cet extraordinaire et ce merveilleux qui frape dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte",[91] in der Folge weitet er es anhand des Beispiels eines starken Eindrucks von Licht und Glanz in der Malerei auf weitere Bereiche der Ästhetik aus. Nicht nur fungiert der Blitz, mit dem Osman verglichen wird („Comme un brillant éclair"), bei Boileau als Inbegriff einer sublimen Erscheinung, auch auf Wirkungsebene gibt es genug Entsprechungen, um Osman im Boileau'schen Sinne als eine Figur des Sublimen zu beschreiben. Mit seinem faszinierenden Glanz und seinen „dons rares et merveilleux" (III,i,614) löst Osman starke Emotionen aus, die eine rationale Rezeption erschweren und erscheint so im Modus hermeneutischer Fremdartigkeit.

Daran, dass der unfassbare Glanz der heroischen Erscheinung nicht nur ein Problem für die Wahrnehmung, sondern auch für die künstlerische Darstellung ist, erinnert Pilippe Quinault – wie bereits gesehen – im Prätext der *épître* an den Grafen von Bussy-Rabutin, den er Tristans *Osman* voranstellte: „Je suis forcé de vous avouer qu'il est presque impossible de bien figurer la splendeur des clartés qui nous éblouissent comme les vôtres".[92] Mit dieser Variation des in der Enkomiastik weit verbreiteten Topos der Ineffabilität versucht Quinault, auch den Adressaten seines Widmungsbriefs in den hermeneutisch problematischen, dafür aber gesellschaftlich idealen Status eines glänzenden Helden zu erheben, den Tristans tragische Dramenfigur letztlich selbst nicht halten kann.

90 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel II.2.3 dieser Arbeit.

91 BOILEAU-DESPREAUX: *Œuvres complètes*. S. 338.

92 TRISTAN L'HERMITE: *Œuvres complètes*. S. 464.

3. THOMAS CORNEILLE: *TIMOCRATE* – DIE ZWEI NAMEN DES HELDEN

Thomas Corneilles *Timocrate* kommt in der Saison 1656/1657 zuerst im Théâtre du Marais, wenig später dann – was eine absolute Ausnahme darstellt – zusätzlich auch im Hôtel de Bourgogne auf die Bühne und wird mit etwa 80 Aufführungen zu einem der größten Erfolge der Dekade und des Jahrhunderts.[1] Das Stück verhandelt das Heroische dabei auf eine neue, überraschende Art und Weise. Im historischen Kontext der Jahre unmittelbar nach der Fronde reagiert es auf eine politische und kulturelle Situation, in der das traditionelle Ethos eines dezidiert aristokratisch und militärisch geprägten Heldentums in eine legitimatorische Krise geraten ist und nicht mehr uneingeschränkt als Ideal wahrgenommen wird.[2] Während in früheren Stücken seines älteren Bruders, wie *Le Cid*, *Horace* und *Nicomède*, aber auch Tristans *Osman* die Ehre des Helden in entscheidendem Maße an den Taten bemessen wird, die er im kriegerischen Kontext vollbringt, spielt nun auch eine Eigenschaft eine Rolle, die dem Heroischen lange Zeit untergeordnet, wenn nicht sogar diametral entgegengesetzt war: die Gefühlsbegabung und Liebesfähigkeit des Helden. Im Zuge einer Affirmation des Soziabilitätsideals des *honnête homme* und vor dem Hintergrund von sich auf breiter Front durchsetzenden kulturellen Strömungen wie der Galanterie und der Preziosität entwickelt Thomas Corneille in seinem *Timocrate* ein Modell von Heldentum, das sich einerseits zwar noch der agonalen Tradition der heroischen Tragödien und Tragikomödien der Zeit vor der Fronde verbunden zeigt, anderer-

---

1 Selbst der junge König erschien mit seinem Gefolge im Théâtre du Marais, um einer Aufführung beizuwohnen, was eine große Ausnahme darstellte. Den überraschenden Erfolg des Stücks und seine Auswirkung auf Corneilles weiteres Theaterschaffen beschreibt: LE CHEVALIER, Gaël: *La conquête des publics. Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris: Classiques Garnier 2012. S. 19ff. David Collins und Ziad Elmarsafy thematisieren ebenfalls den Erfolg des Stücks und bezeichnen es beide als „smash hit of the century“. Vgl. COLLINS, David A: *Thomas Corneille: protean dramatist*, The Hague: Mouton 1966. S. 67.; ELMARSAFY: *The Histrionic Sensibility*. S. 93. Eine Synthese verschiedener Versuche, die Aufführungsgeschichte des Stücks genau zu rekonstruieren, bietet: BROOKS, William: „*The Tradition of Timocrate and the History of the Marais Theatre in 1657*“, in: *Modern Language Review 69* (1974), S. 56–63.

2 Vgl. dazu: DESCOTES, Maurice: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*“, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris: Presses Universitaires de France 1964, S. 91–126. Insbes. S. 103ff.

seits aber, was ein Novum ist, die Bereitschaft zur Liebe heroisch semantisiert.[3] Auch viele seiner späteren Werke, darunter beispielsweise *Darius* (1659), *Persée et Démétrius* (1662), *Théodat* (1673) und *La mort d'Achille* (1673) sind noch von diesem neuen Bild des Helden geprägt. Da die höchst ambivalente Verbindung von kriegerischem Heroismus und gefühlsbetonter Galanterie auch auf den Autor, der ja gewissermaßen mit dem Heldenbild seines um 19 Jahre älteren Bruders sozialisiert worden war, wie ein performativer Selbstwiderspruch gewirkt haben dürfte – so ließe sich spekulieren –, kommt es in dem Stück zur Aufspaltung der zentralen Heldenrolle in die Doppelrolle Timocrate/Cléomène.[4] Jacques Scherer zufolge „repose [[t]oute l'intrigue] sur le fait que Timocrate, qui attaque le royaume d'Argos, et Cléomène, qui le défend, sont une seule et même personne."[5] Diese Beobachtung lässt sich aber insofern ergänzen, als der mit zwei verschiedenen Namen auftretende Held nicht nur zugleich Angreifer und Verteidiger, sondern auch furchteinflößender Krieger und zartbesaiteter Liebhaber ist. Wenngleich diese Art von Heldentum, wie bereits erwähnt, ein Novum im Bereich der Tragödie darstellte und ein Spiel mit doppelten Identitäten im Theater der Zeit hauptsächlich den komischen Gattungen vorbehalten war,[6]

---

3 Sandrine Blondet zeigt, welche Widerstände noch in Thomas Corneilles Vorgängergeneration gegen die Verbindung traditioneller Vorstellungen des Heroischen mit dem gerade aufkommenden Konzept der Galanterie existierten. Vgl. BLONDET: „*‚Gardons-nous de faire un Antoine d'un Alexandre'. Galanterie et héroïsme antique sur les scènes parisiennes (1630-1640)*".

4 Jörn Steigerwald zeigt, dass Rollenspiele in der Literatur der Galanterie ab 1650 allgemein an Bedeutung gewannen. Vgl. STEIGERWALD, Jörn: *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650-1710)*, Heidelberg: Winter 2011. S. 90ff. Thomas Corneille bedient sich dieses galanten Spiels in einer Großzahl seiner Stücke, wobei davon immer die zentrale Heldenfigur betroffen ist. Nicht selten unterstreicht die unklare Identität – wie zum Beispiel bei *Persée et Démétrius* – den moralischen Zwiespalt des Helden zwischen Liebes- und Untertanenpflichten.

5 SCHERER: *La Dramaturgie classique en France*. S. 56.

6 Eine klare Gattungsbestimmung gestaltet sich als schwierig. Yves Giraud zeigt, dass *Timocrate* eher die Mermale einer Tragikomödie als die einer Tragödie aufweist. In seiner Einführung hebt er hervor, dass „la pièce ne s'intitule « tragédie » que pour des raisons d'opportunité ou de convention dramatique assez superficielles". Vgl. CORNEILLE, Thomas: *Timocrate, tragédie*, hrsg. v. Yves GIRAUD, Genève: Droz 1970. S. 35. Zu den konzeptionellen Schwierigkeiten des in der Forschung geläufigen Terminus der„tragédie galante" vgl. grundlegend: REVAZ, Gilles: „*Peut-on parler de tragédie « galante » (1656-1667) ?*", in: *XVIIe siècle 216*/*3* (2002), S. 469–484. Wie John Alexander zeigt, der Corneilles Stück als „romantic comedy" tituliert, wurde

konnte sich Thomas Corneille bei seinem Stück, das Alain Viala zu Recht als eine „tragédie très « romanesque »" bezeichnet,[7] an einem literarischen Modell orientieren, das im Bereich der Prosa seit den 1630er Jahren bekannt war und insbesondere zur Jahrhundertmitte einen enormen Publikumserfolg erlebte.[8] Wie der Autor im Brief an den Leser dezidiert hervorhebt,[9] ist *Timocrate* nicht nur vage vom Personal der später als *roman héroïque* bzw. heroisch-galanter Roman bezeichneten Textgattung inspiriert, vielmehr stellt sein Drama eine Adaptation der Episode um Alcamène/Alcimedon und Ménalippe aus dem Roman *Cléopâtre* von Gautier de Costes de La Calprenède dar, der zwischen 1647 und 1658 in zwölf Bänden erschienen war.[10] Im vierten Buch des achten Teils von La Calprenèdes *roman fleuve* wird die Geschichte des heroischen Kriegers Alcamène erzählt, der Ménalippe unter dem falschen Namen Alcimedon entgegentritt, um durch diese List ihre Gunst zu erwerben.[11] Während die Romanvorlage, die ihrerseits von Georges de Scudérys Tragikomödie *Le Prince déguisé* (1635/1636) inspiriert war,[12] den Konventionen des *roman héroïque* entsprechend viele Passagen beinhaltet, in denen die Protagonisten ausführlich über diverse Aspekte

---

Timocrate 1683 in einer deutschen Fassung von Christoph Kormart unter dem Titel *Timocrates* bezeichnenderweise als Komödie adaptiert. Vgl. dazu: ALEXANDER, John: „*The Language of the Pickelhering: A German Adaptation (1683) of Thomas Corneille's Timocrate*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 52/4* (2002), S. 463–476. Vgl. ebenfalls: ALEXANDER, John: „*Christoph Kormart's ‚Timocrates': a German Baroque comedy rediscovered*", in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 20/1* (1993), S. 33–35.

7 VIALA, Alain: *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris: Presses Universitaires de France 2008. S. 80. Bereits Antoine Adam wies bezüglich des *Timocrate* darauf hin, dass „Thomas Corneille fut, semble-t-il, le premier à discerner […] un réveil du romanesque héroïque." Vgl. dazu: ADAM, Antoine: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. L'époque de Pascal*, Paris: Del Duca 1966. S. 337.

8 Vgl. dazu grundlegend: BANNISTER: *Privileged Mortals*.

9 Vgl. dazu CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 60. Die von Yves Giraud besorgte Ausgabe des Textes liegt den folgenden Analysen zugrunde.

10 Da die Romanteile zur selben Zeit bei verschiedenen Verlegern erschienen sind, weichen die Angaben bezüglich der Publikationsdaten gelegentlich leicht voneinander ab.

11 Vgl. dazu: LA CALPRENEDE, Gautier de Coste de: *Cléopâtre*, Bd. 7/8, Genf: Slatkine 1979. S. 325–432.

12 Yves Giraud zeigt überzeugend, inwiefern „[c]es trois œuvres constituent […] und chaîne". CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 17ff.

der Liebe räsonieren, jagt Corneilles Stück von Peripetie zu Peripetie.[13] Allerdings zeichnet sich auch Letzteres durch eine auffällige Präsenz der Liebesthematik aus, die dazu qualitativ deutlich anders perspektiviert wird, als dies etwa im *Cid* noch der Fall war.

Bevor es nun im Folgenden darum gehen wird, sowohl inhaltliche als auch formale und historisch-kontextuelle Aspekte des Stücks genauer zu untersuchen, soll noch ein kurzer Blick auf einen satirischen Text von Nicolas Boileau-Despréaux geworfen werden, der als Kritik an Formen des galanten Heldentums verstanden werden muss, wie es im *roman héroïque*, aber auch in Corneilles *Timocrate* seinen Ausdruck gefunden hat. Im Dialog *Les héros de roman*, entstanden in den Jahren 1664 und 1665, unterhalten sich die Hadeswächter Pluton und Minos und der Philosoph Diogenes über die heroischen Persönlichkeiten, die die Unterwelt besiedeln. Statt mit erhabenen und würdevollen Erscheinungen, so stellen die Hadeswächter zu ihrer großen Verwunderung fest, haben sie es zunehmend mit eitlen, verzärtelten und schwärmerischen Wesen zu tun, die nach dem Maßstab des traditionellen, militärisch geprägten Verständnisses „nul caractère des héros“ mehr besitzen.[14] In einer zentralen Textpassage bringt Pluton Diogenes gegenüber sein Erstaunen darüber zum Ausdruck, dass die Liebe bei den Helden der Gegenwart, womit Figuren wie La Calprenèdes Alcamène oder auch Madelaine de Scudérys Grand Cyrus ebenso wie Thomas Corneilles Timocrate gemeint sind, nun als zentrale „vertu héroïque“ gehandelt wird:

„PLUTON. […] Continuons la revue de nos héros, et sans plus nous donner la peine, comme nous avons fait jusqu’ici, de les interroger l’un après l’autre, puisque les voilà tous reconnus véritablement insensés, contentons-nous de les voir passer devant cette balustrade et de les conduire exactement de l’œil dans mes galeries, afin que je sois sûr qu’ils y sont ; car je défends d’en laisser sortir aucun, que je n’aie précisément déterminé ce que je veux qu’on en fasse. Qu’on les laisse donc entrer, et qu’ils viennent maintenant tous en foule. En voilà bien, Diogène. Tous ces héros sont-ils connus dans l’histoire ?
DIOGÈNE. Non ; il y en a beaucoup de chimériques mêlés parmi eux.
PLUTON. Des héros chimériques ! et sont-ce des héros ?
DIOGÈNE. Comment ! si ce sont des héros ! Ce sont eux qui ont toujours le haut bout dans les livres et qui battent infailliblement les autres.
PLUTON. Nomme-m’en par plaisir quelques-uns.

13 Konrad Schoell hebt ebenfalls die „komplizierte Struktur mit den zahlreichen übereinandergeschobenen Peripetien“ hervor: SCHOELL, Konrad: *Die französische Komödie*, Wiesbaden: Athenaion 1983. S. 84.

14 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres*. S. 308.

DIOGÈNE.Volontiers. Orondate, Spitridate, Alcamène, Mélinte, Britomare, Mérindor, Artaxandre, etc.
PLUTON. Et tous ces héros-la ont-ils fait vœu, comme les autres, de ne jamais s'entretenir que d'amour ?
DIOGÈNE. Cela seroit beau, qu'ils ne l'eussent pas fait ! Et de quel droit se diroient-ils héros, s'ils n'étoient point amoureux ? N'est-ce pas l'amour qui fait aujourd'hui la vertu héroïque ?"[15]

In der mit mehreren Jahren Abstand verfassten Vorrede zu seinem Dialog geht Boileau dann noch dezidierter auf die literarhistorischen Kontexte und Implikationen seiner Satire ein. Während er für Honoré d'Urfés *Astrée*, den er als Begründer einer Literatur des Gefühls und der Innerlichkeit wähnt, viel Lob übrighat, spart er nicht mit Kritik an den Verfassern der *romans héroïques*, darunter auch La Calprenède. Sein Hauptvorwurf zielt dabei auf die seiner Ansicht nach unwürdige Art, mit der die betreffenden Autoren ihr heroisches Personal handeln, vor allem aber sprechen lassen:

„On vantoit surtout ceux de Gomberville, de La Calprenède, de Desmarets et de Scudéri. Mais ces imitateurs s'efforçant mal à propos d'enchérir sur leur original, et prétendant ennoblir ses caractères, tombèrent, à mon avis, dans une très-grande puérilité ; car, au lieu de prendre, comme lui [d'Urfé], pour leurs héros, des bergers occupés du seul soin de gagner le cœur de leurs maîtresses, ils prirent, pour leur donner cette étrange occupation, non-seulement des princes et des rois, mais les plus fameux capitaines de l'antiquité, qu'ils peignirent pleins du même esprit que ces bergers, ayant, à leur exemple, fait comme une espèce de vœu de ne parler jamais et de n'entendre jamais parler que d'amour. De sorte qu'au lieu que d'Urfé dans son *Astrée*, de bergers très-frivoles avoit fait des héros de roman considérables, ces auteurs, au contraire, des héros les plus considérables de l'histoire firent des bergers très-frivoles, et quelquefois même des bourgeois, encore plus frivoles que ces bergers."[16]

Wenngleich es sich bei den Helden in Thomas Corneilles *Timocrate* natürlich nicht wirklich um „bergers très-frivoles" handelt,[17] die Figuren vielmehr eine eigentümliche Mittelstellung zwischen den traditionell militärisch geprägten und

15 Ebd. S. 302.
16 Ebd. S. 284.
17 In der Burleske *Le Berger extravagant* (1652), einer Dramatisierung des gleichnamigen Romans von Charles Sorel (1627), entwickelt Thomas Corneille Figuren, die dem Typus eines „berger très-frivole" deutlich näher kommen.

den von Boileau parodierten Modellen einnehmen, sind die pointierten Abgrenzungen doch geeignet, um der Spezifik des Heroischen, wie es im *Timocrate* verhandelt wird, in einer ersten, approximativen Weise habhaft zu werden.[18]

3.1 Spannungen und Transformationen des Heroischen

Das ambivalente Heldenkonzept des *Timocrate* soll im Folgenden mit Blick auf zwei zentrale Themenkomplexe untersucht werden: Erstens wird es darum gehen, die bereits skizzierte Verbindung von kriegerischen und galanten Charakteristika genauer zu bestimmen, und zweitens soll die sozialgeschichtlich zu perspektivierende Opposition von *naissance* und *mérite*, die vor dem Hintergrund des Machtverlusts der aristokratischen Eliten und des Einflussgewinns des Bürgertums in der Zeit nach der Fronde eine entscheidende Rolle in Bezug auf die Legitimation von Heldentum spielt, einer eingehenden Analyse unterzogen werden. Für beide im weiteren Sinne ethischen Themenkomplexe gilt gleichermaßen, dass in ihnen Spannungen eines sich wandelnden Heldenkonzeptes zum Ausdruck kommen – Spannungen, für die nicht zuletzt auch die identitäre Aufspaltung des Helden ein deutliches Indiz ist.

3.1.1 Der Held als erhabener Krieger und galanter Liebhaber

Wie bereits hervorgehoben, ist Thomas Corneilles *Timocrate* ein Werk, das dem Phänomen des Heroischen eine zentrale Stellung zuweist. Bereits eine onomastische Interpretation des Titels liefert erste Anhaltspunkte dafür, dass es sich bei der titelgebenden Figur, die höchstens vage an die historische Person des Timocrates von Rhodos angelehnt ist,[19] im emphatischen Sinne um eine heroische Figur handelt: Der Name, der sich aus den beiden griechischen Wörtern *timê* und *kratos* zusammensetzt, verweist auf die Ehre (*timê*), die dem Helden seiner Stärke (*kratos*) wegen zuteilwird. Die These Myriam Dufour-Maîtres,

18 Boileau ist mit seiner Kritik der ‚Galantisierung' traditioneller Helden in der Zeit nicht alleine. In einer 1668 publizierten Abhandlung über Racines Tragödie *Alexandre le Grand* (1665) äußert sich beispielsweise auch Charles de Saint Évremond entsetzt über ein „spectacle indigne", in dem „le courage d'un Heros amolly par ses larmes et les soupirs" gezeigt werde. SAINT-EVREMOND: *Œuvres meslées*. S. 131.

19 In seiner grundlegenden, wenngleich teils veralteten Studie zum dramatischen Œuvre Thomas Corneilles betont schon Gustave Reynier, dass insbesondere die Figuren der romanesken Stücke ohne Rücksicht auf etwaige historische Vorlagen entwickelt wurden. Vgl. dazu: REYNIER, Gustave: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris: Hachette 1892. S. 145.

derzufolge „les héros de Thomas […] modestement humanisés et rendus à une forme de médiocrité“ seien,[20] erscheint bereits vor diesem Hintergrund sehr fraglich. Zwar lassen sich in der Tat entscheidende Differenzen zur Heldenkonzeption insbesondere des frühen Pierre Corneille nachweisen, die „médiocrité“ ist dennoch nicht das bestimmende Charakteristikum Timocrates. Ganz im Gegenteil handelt es sich auch bei diesem Helden um eine Figur, die in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich ist.

Anders als in Stücken wie *Le Cid* und *Osman*, in denen der Held an Markierungen wie dem Glanz von Beginn an als solcher zu erkennen oder doch zumindest zu erahnen ist, bleibt der Heldenstatus der Figur im *Timocrate* indes bis zur letzten Szene des vierten Aktes ungeklärt. Das dramaturgische Grundmotiv eines „personnage héroïque double“[21] lässt den Status von Heldentum allgemein als prekär erscheinen und macht es möglich, dass Timocrate, der unter dem Namen Cléomène bereits ein gefeierter Held, ein „Héros si grand, si renommé“ (V,iv,1792) ist, noch lange Zeit als Tyrann gehandelt wird.[22] Die allererste Szene des Stücks, in der sich Nicandre – eine Figur, die für das Thema des Heroischen ebenfalls von Bedeutung ist – mit seinem Vertrauten Arcas unterhält, begründet die Gegenüberstellung des „Héros“ Cléomène (I,i,7) und des „Tyran“ Timocrate (I,i,22). Obwohl Nicandre zuerst noch an einem Bericht über das plötzliche Auftauchen des als vermisst geltenden Cléomène zweifelt („Mais es-tu bien certain

20 DUFOUR-MAITRE, Myriam: „*Présentation*“, in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 7–28. Hier S. 23.

21 ODDON, Marcel: „*Les tragédies de Thomas Corneille. Structures de l'univers des personnages*“, in: *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre 37* (1985), S. 199–213. Hier S. 206.

22 Jacques Scherer weist in Anbetracht der Gattungskonventionen der Jahrhundertmitte darauf hin, dass es sich im Falle des *Timocrate* um eine Doppelrolle, und nicht um eine bloße Verkleidung handelt: „Le déguisement, trop peu noble, ne s'introduit guère dans la tragédie. Il y est remplacé par des substitutions de personnes tout aussi peu vraisemblables.” Vgl. SCHERER: *La Dramaturgie classique en France*. S. 376. Georges Forestier vergleicht Corneilles *Timocrate* mit der Tragikomödie *Le Prince déguisé* von Georges de Scudéry (1635/1636) und unterstreicht ebenfalls, dass das Motiv des „déguisement“ innerhalb der ernsten Gattungen, der er beide Stücke zurechnet, bei Corneille und seiner Generation weniger ostentativ eingesetzt wurde. Ab den 1640er Jahren sei, wie im Fall des *Timocrate*, eine zentrale Doppelidentität die Regel, der im Gegenzug jedoch eine gesteigerte dramaturgische Bedeutung zukomme. Vgl. dazu: FORESTIER, Georges: *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève: Droz 1988. S. 31–32.

que ce soit Cléomène ? / Tes yeux t'ont pû trahir." (I,i,1-2)) und damit das für das gesamte Stück bestimmende Thema der Verwechslung einführt, ist er selbst es, der sich täuschen lässt. Seiner Freude über die unvermutete Unterstützung, die die Präsenz Cléomènes im bevorstehenden Krieg gegen die Truppen Timocrates zu bedeuten verspricht, verleiht er dadurch Ausdruck, dass er ein heroisierendes respektive ein deheroisierendes Porträt der beiden vermeintlich gegensätzlichen Figuren zeichnet:

„Jamais une si haute et vaste renommée
Par de nobles exploits ne fut mieux confirmée,
Et dans toute la Grèce il est fort peu d'Estats
Qui pour mieux s'affermir n'aient employé son bras.
Partout son grand courage a contraint la victoire
De suivre ses désirs et respecter sa gloire,
Et bien plus souhaité qu'il n'éstoit attendu
Ce vaillant Cléomène enfin nous est rendu.
La justice des Dieux par son retour éclate:
Ils s'en veulent servir pour perdre Timocrate.
Ce lâche Roy de Crète attaquant cet Estat
Veut d'un père perfide achever l'attentat ;
Déjà devant Argos sa flotte ose paroistre,
Mais l'orgueilleux Tyran n'en est pas encor maistre" (I,i,9-22)

Der „vaillant Cléomène", dessen „haute et vaste renommée" durch seine „nobles exploits" und seinen „grand courage" begründet wird, könnte kaum heroischer porträtiert sein. Seine Haltung wie auch seine Taten sprechen für sich. Dem gegenüber wird das Bild eines zwar stolzen („orgueilleux"), dabei aber alles andere als heroischen Gegenspielers gezeichnet. Der „lâche Roy de Crète" wird als Abkömmling eines „père perfide" abgewertet, sein Angriff auf die Stadt als „attentat" bezeichnet. Durch die rhetorische Strategie der kontrastiven Gegenüberstellung gewinnt dergestalt sowohl die glorifizierte Figur Cléomènes als auch die dämonisierte Figur Timocrates an Profil. Den gesamten ersten Akt über wird die Opposition zwischen den beiden vermeintlichen Kontrahenten auch in den Reden der anderen Figuren zugespitzt. Der „illustre Cléomène" (I,ii,150) wird unter anderem als „bras toujours vainqueur" (I,iv,395) bezeichnet, die unbestrittene kriegerische Fähigkeit Timocrates erscheint dagegen in einem kritischeren Licht: An das Bild des zürnenden Zeus anschließend und damit die zerstörerische und bedrohliche Dimension exzeptioneller Machtfülle unterstreichend, wird er mit einer Metapher des Schrecklich-Erhabenen als stets handlungsbereiter Monarch

und Krieger dargestellt: „Il tient la foudre en main toute preste à lancer“, weiß beispielsweise einer seiner Widersacher zu berichten (I,iii,228).[23] Das stark negativ gefärbte Bild wird in der Folge allerdings von Timocrate selbst zum Positiven hin gewendet. Ériphile gegenüber, deren Herz er gewinnen möchte, entwirft er in der Rolle Cléomènes das Porträt eines heroischen Monarchen, der sich sowohl durch sein Ethos („grandeur d'âme“, „courage“) und seine Virtus („mérite“, „vertus“) als auch durch seinen Stand („Trône“) auszeichnet:

„Tout mon Rival qu'il est, j'ay peine à le haïr,
Car comme enfin de soy le mérite est aimable,
Si quelque chose en moi vous paroist estimable,
Si ce zèle en mon cœur par la gloire produit
De quelque grandeur d'âme a mérité le bruit,
Il la possède toute, avec cet avantage
Qu'assis dedans un Trône où brille son courage,
De ce premier éclat ses exploits revestus
Donnent un double prix à ses moindres vertus.“ (II,iv,828-836)

Es ist kein Zufall, wenn Thomas Corneille seine Figur an dieser Stelle auf die Glanz-Metaphorik zurückgreifen lässt, um den Heroismus Timocrates zu unterstreichen. Wie bereits in der vorhergehenden Generation von Autoren wie Pierre Corneille, Jean de Rotrou oder auch Tristan L'Hermite, fungiert die „aesthetics of *éclat*“, so eine glückliche Formulierung Ziad Elmarsafys,[24] auch bei Thomas Corneille als visueller Ausdruck des Heroischen. Im Fall des Timocrate erhält der heroische Glanz dadurch noch besondere Strahlkraft, dass der Glanz der Herrschaft hinzutritt und ihm so einen „double prix“ verleiht.[25] Die Bilder, die Cléomène in leuchtenden Farben zu zeichnen vermag, verfehlen ihre Wirkung nicht. Wenngleich Ériphile lange nicht von ihrer vehementen Opposition zu

---

23 Das Bild des schrecklich-erhabenen Kriegers, der einem zürnenden Gott gleich für Zerstörung sorgt, wird mehrfach aufgerufen, so beispielsweise auch in der vierten Szene des dritten Aktes, als Nicandres Vertrauter Arcas vom Kampf mit Timocrate berichtet: „Contre nous Timocrate a paru comme un foudre, / Qui renverse, qui brise, et réduit tout en poudre“. (III,iv,1026-1027) Vgl. zur Ästhetik des Erhabenen bzw. des Sublimen die Ausführungen im Theorieteil dieser Arbeit, Kapitel II.2.2

24 ELMARSAFY: *The Histrionic Sensibility*. S. 112.

25 Das Motiv des Herrschaftsglanzes, das den heroischen Glanz der Tugend komplementieren kann, spielt auch in anderen Stücken Thomas Corneilles eine Rolle, so zum Beispiel bei *Darius*, wo der Titelheld die Abhängigkeit vom Prestige der hohen Geburt insbesondere im zweiten Akt beklagt.

Timocrate ablässt, deuten in der vierten Szene des vierten Aktes erste Anzeichen darauf hin, dass ihr Hass durch Anerkennung und zunehmend auch durch Liebe verdrängt wird:

„De tout ce qu'a d'éclat la grandeur de courage,
Timocrate lui seul possède l'avantage.
Comme il sait avec gloire en régler la chaleur,
Sa prudence est toûjours égale à sa valeur,
Partout il fait briller une vertu parfaite,
Il est illustre et grand, mais il est Roi de Crète" (IV,iv,1498-1503)

Timocrates „grandeur de courage", Inbegriff der traditionellen Vorstellung vom Heroischen, besitzt einen „éclat", seine „vertu parfaite" bringt er zum Glänzen („briller"). Der Glanz des Helden ist dabei aber nicht nur ein ausgestrahlter, sondern auch ein wahrgenommener Glanz. Timocrate/Cléomène tut alles dafür, um in den Augen Ériphiles als Held zu erscheinen, mehr noch: Im verliebten Glänzen ihrer Augen sucht er nach einem bestätigenden Reflex seines eigenen Glanzes. Gaël le Chevalier hat deshalb zumindest hinsichtlich des *Timocrate* Recht, wenn er schreibt, dass „[d]ans la logique spéculaire qui guide les héros du dramaturge, l'amour accomplit la gloire en la révélant dans les yeux d'une altérité singulière, celle de l'amante".[26] Allgemein lässt sich der „regard qui fonde la gloire et la rend lumineuse aux yeux de tous"[27] als ein Charakteristikum des Heroismus im *Timocrate* beschreiben. Obwohl Ériphile stets die Hauptadressatin der visuellen Glanz-Inszenierungen des Helden ist, stehen auch andere Figuren unter ihrer Wirkung. So zum Beispiel Nicandre, der seine Feindseligkeit gegenüber Timocrate im Laufe des Stücks aufgibt und ihn schließlich sogar unterstützt.

Ohne an dieser Stelle weiter auf die einzelnen, auf reichlich komplizierte Art miteinander verwickelten Schritte hin zur Aufdeckung der wahren Identität von Cléomène bzw. Timocrate und seiner finalen Anerkennung durch die Granden von Argos einzugehen,[28] soll nun versucht werden, die ambivalenten Züge der *einen* Heldenfigur, die sich hinter den beiden Rollen verbirgt, herauszuarbeiten.

---

26 LE CHEVALIER, Gaël: „*De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*", *Contributions Journée d'études „Théâtre et politique"*, Paris: Université Paris IV - Sorbonne 2008, S. 1–6. Hier S. 4.

27 Ebd. S. 4.

28 Erst in der siebten Szene des vierten Aktes kommt es zum *aveu*: „Cléomène n'est plus, connoissez Timocrate". (IV,vii,1583)

Konnten die bisherigen Textstellen insbesondere das kriegerische Profil des großmütigen Helden belegen – nichts anderes als militärische Heldentaten sind mit den „exploits“, die Cléomène (I,i,10) und Timocrate (II,iv,835) gleichermaßen zugeschrieben werden, gemeint –, sind an dieser Stelle nun auch verstärkt die Eigenschaften zu nennen, die den Helden als einen galanten Liebhaber und vollendeten *honnête homme* kennzeichnen.[29] In der vierten Szene des ersten Aktes entwickelt Cléomène Nicandre gegenüber eine regelrechte Liebeskasuistik und versucht, diesem verständlich zu machen, wieso er zuvor – für alle überraschend – Partei für die Verbindung von Ériphile und Timocrate ergriffen hat, obwohl er die Prinzessin selbst liebt. Nachdem er nochmals die Macht hervorhebt, die Ériphile über seine Gefühle besitzt („J’aime, hélas ! de mon sort connoissant la bassesse, / Ne dois-je pas trembler à nommer la Princesse ?“ (I,iv,401-402)), versucht er Nicandre verständlich zu machen, dass die Unterstützung des vermeintlichen Kontrahenten Timocrate paradoxerweise als Ausdruck seiner Liebe zu verstehen sei:

„L’amour qu’au désespoir la raison abandonne,
S’attache à ce qu’il oste, et non à ce qu’il donne.
C’était toujours beaucoup, pour flatter ma douleur,
Que faire à trois rivaux partager mon malheur.“ (I,iv,421-424)

In ähnliche Erklärungsnöte gerät der galante Held, als er in der vierten Szene des zweiten Aktes auf Ériphile trifft, und ihr Gründe dafür nennen muss, wieso er seine Geliebte einem Rivalen anempfiehlt. Gerade dass er dem Thron zuliebe, den nur Timocrate der Prinzessin bieten kann, selbstlos auf seine Liebe verzich-

---

29 Gaël le Chevalier betont auch mit Blick auf *Timocrate*, dass die Helden Thomas Corneilles sich sowohl kriegerisch als auch galant verhalten: „Les héros de Thomas Corneille peuvent être à la fois galants et héroïques. Il ne faudrait pas ainsi ramener les personnages de Thomas Corneille, dans une vision simplificatrice, à de tendres galants qu’aucun intérêt supérieur ne peut contraindre.” Vgl. LE CHEVALIER: „*De l’idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*“. S. 3. Bereits Yves Giraud arbeitete den heroischen Synkretismus treffend heraus: „Le héros de la pièce possède – accumule même – toutes les vertus du parfait honnête homme : il est amant soumis, respectueux et constant, plein d’une grandeur d’âme généreuse et rayonnante, il a la valeur invincible de l’homme d’action, la fine ingéniosité de l’homme d’esprit, l’élocution aisée et élégante de l’homme de salon.” Vgl. CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 37–38.

tet, stellt er als einen Dienst an der Geliebten dar.[30] Dieser Dienst trägt als ruhmreicher, einer „vertu commune“ nicht zugänglicher „effort si beau, si grand“ gleichsam heroische Züge:

„Renoncer pour l'amour au soin de sa fortune,
N'est que le foible effet d'une vertu commune ;
On a veu mille Amants dans ses moindres douceurs
Trouver la pente aisée au mépris des grandeurs,
Et pour l'objet aimé, sans que rien les étonne,
Quitter parents, amis, Sceptre, Trône, Couronne,
Mais il est inoüy peut-estre avant ce jour
Qu'aucun ait immolé l'amour même à l'Amour.
Pour consacrer mon nom au Temple de Mémoire,
C'est à moi que le Ciel en réservait la gloire ;
Il la devoit sans doute à ma fidélité,
Et j'ose jusques-là flatter ma vanité,
Que d'un effort si grand, si beau, si peu croyable,
S'il vous fist seule digne, il m'a fait seul capable.“ (II,iv,781-794)

Wie diese paradoxe Liebeskasuistik eindrucksvoll belegt, ist Cléomène ein Held, der nicht nur auf dem Schlachtfeld zu glänzen weiß.[31] Deutlicher noch als an der Figur des Cléomène/Timocrate lässt sich das Konzept eines zugleich kriegerischen und galanten Helden jedoch an der Nicandres ablesen. Als ein Prinz ohne Königswürde macht er sich letztlich vergeblich Hoffnung auf die Hand Ériphiles, in die er – wie beinahe alle anderen männlichen Protagonisten auch[32] – un-

---

30 Perry Gethner betont den Stellenwert, den das Liebesopfer allgemein im Konzept der galanten Tragödien Thomas Corneilles einnimmt. Vgl. dazu: GETHNER, Perry: „*Perversion de l'amour galant dans les tragédies de Thomas Corneille*“, in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 191–202. Insbes. S. 191.

31 Das traditionsreiche Motiv der Liebe als Kriegsdienst erhält dann bei *Persée et Démétrius* eine noch zentralere Bedeutung. Besonders hinsichtlich der Figur des Démétrius verschmelzen amouröse und kriegerisch-politische Semantiken miteinander.

32 Ériphile hat, was den Stellenwert der Liebesthematik im Stück verdeutlichen kann, insgesamt vier Bewerber: Nicandre, Cresphonte, Léontidas und Cléomène/Timocrate, wobei Cléomène und Timocrate sogar lange Zeit noch als zwei verschiedene Aspiranten auftreten.

sterblich verliebt ist.[33] Gleich in der ersten Szene des Stücks, der bereits erwähnten Unterredung zwischen Nicandre und Arcas, erfährt der Zuschauer und Leser von der Liebe des jungen Prinzen zu Ériphile: „[L]a voir c'est l'aimer" (I,i,39). Nicht zuletzt um die Gunst Ériphiles zu erwerben und eine Heirat mit ihr trotz der Standesdifferenz zumindest theoretisch möglich zu machen, spricht sich Nicandre deshalb vehement gegen das mit einem Heiratsgesuch verbundene Friedensangebot Timocrates aus und zeigt sich bereit, dem Gegner mit heroischer Entschlossenheit entgegenzutreten:

„L'hymen du Roy de Crète est un noir attentat.
Mais ce n'est pas assez d'en rejetter la honte,
Dans un plus haut orgueil ne souffrons pas qu'il monte,
Et pour luy mieux apprendre à ne pas s'élever,
Bravons cet Ennemy qui pense nous braver." (I,iii,240-244)

Als eine Figur, die selbst Ansprüche auf einen Heldenstatus geltend macht, kennt Nicandre die Logik von Heroisierungen und Deheroisierungen und versucht, seinen Rivalen sprachlich herabzusetzen. Die avisierte Heirat wird in semantischer Opposition zur heroischen Symbolik des Glanzes als „noir attentat" bezeichnet, den Bestrebungen Timocrates, sich als besonders tapferer Krieger im Sinne einer vertikalen Machtsemantik über alle anderen zu erheben, wird früh entgegengewirkt („ne souffrons pas qu'il monte"). Der kühne und stolze Angreifer soll dabei mit seinen eigenen Mitteln, d.h. mit einer „belle audace", geschlagen werden:

„Lorsqu'il offre la paix, offrons-luy le combat ;
Par là dès aujourd'huy prévenant sa menace,
Estonnons sa fierté par une belle audace" (I,iii,260-262)

Inszeniert sich Nicandre der Königin gegenüber in dieser frühen Szene als entschlossener Krieger, der sein Tun an den militärisch-aristokratisch geprägten Werten von *grandeur d'âme, générosité, honneur* und *gloire* ausrichtet und das Wohl von Stadt und Land zu verteidigen bereit ist, schlägt er in Gegenwart des

---

33 Als eine weniger ‚romaneske', dafür aber von seiner Haltung und seinen Taten her nicht minder heroische Figur, die in der letzten Szene des Dramas von Timocrate als ebenbürtiger „Rival généreux" anerkannt wird (V,viii,1994), stellt Nicandre eine verhältnismäßig nahbare und lebensweltliche Heldenfigur dar, die sich im historischen Kontext in besonderer Weise zur Identifikation geeignet haben dürfte.

Objekts seiner Liebe in der zweiten Szene des zweiten Aktes einen anderen Ton an und deklariert, eben jene Werte des Heroischen der Liebe unterordnen zu wollen. Die „grandeur d'âme", ein Leitbegriff des Heroischen, ist ihm sogar „odieux", wo sie seinem Gefühl im Weg zu stehen droht:

„Souffrez que je renonce à cette grandeur d'âme,
Dont le charme pour moy n'a rien que d'odieux,
S'il luy faut immoler un espoir glorieux." (II,ii,618-620)

Um den unliebsamen Verehrer auf Distanz zu halten, erinnert Ériphile Nicandre jedoch an jene heroischen Werte, die er selbst als Liebender von sich weist: „Soûmettez hautement à la gloire, à l'honneur" (II,ii,631), empfiehlt sie ihm, verbunden mit dem Ratschlag, den Glanz seines Heldenlebens für immer zu verteidigen: „Défendez jusqu'au bout l'éclat de vostre vie" (II,ii,633). Nach diesen Belehrungen besinnt sich der junge Prinz wieder auf seine militärische Heldenrolle und widersetzt sich im ereignisreichen dritten Akt entschieden den kretischen Angreifern. Erst überwindet er, was in der zweiten Szene des dritten Aktes berichtet wird, mit Trasille den obersten General der feindlichen Armee („c'est par sa valeur que Trasille soûmis" (III,ii,956)), dann kämpft er, wie man in der dritten Szene des dritten Aktes von der besorgten Königin erfährt, noch alleine „avec éclat" gegen Timocrate, als alle anderen bereits aufgegeben haben:

„Nicandre avec éclat en dispute la gloire,
Et contre Timocrate il employe à son tour
Ce qu'inspire aux grands cœurs et l'honneur et l'amour,
Mais comme sur luy seul tout l'Estat se repose,
Son péril de mon trouble est la plus juste cause" (III,iii,1011-1015)

Wenn die Königin hier feststellt, dass sich Nicandre durch ein heroisches Verhalten ausgezeichnet habe, das an Ehre und Liebe gleichermaßen ausgerichtet sei, nennt sie genau die Maximen, an denen der Prinz sein Handeln ausrichtet. Dass diese beiden Maximen aber nicht, wie sie suggeriert, harmonisch miteinander zu verbinden sind, sondern vielmehr in Widerspruch zueinander geraten, macht die Tragik der Situation Nicandres aus. Wenn er in der siebten Szene des dritten Aktes sein Dilemma benennt, scheint sogar eine ansonsten kaum vorhandene Parallele zum Helden des *Cid* auf:[34]

---

34 Strukturelle und motivische Ähnlichkeiten zu weiteren Stücken von Pierre Corneille fassen Maurice Descotes und Gaston H. Hall zusammen. Vgl. DESCOTES: „*Le Timo-*

„O d'un cœur partagé mortelle inquiétude,
Que dans leurs intérests engagent tour à tour
Par un effort égal et l'honneur et l'amour !" (III,vii,1223-1225)

Wenngleich in Thomas Corneilles *Timocrate* also zumindest partiell eine Nähe zur Heldenkonzeption der Vorgängergeneration aufschimmert, muss zusammenfassend noch einmal nachdrücklich betont werden, dass gerade der Stellenwert und die Präsenz, die dem Phänomen der Liebe eingeräumt wird, geeignet ist, um die Spezifik des neuen, galanten Heldenbildes herauszustellen. Weder Pierre Corneilles Rodrigue, noch Tristan L'Hermites Osman hätten so über die Liebe und ihre differenzierten Gesetzmäßigkeiten räsoniert, wie dies bei Cléomène/Timocrate und Nicandre der Fall ist. Im Gegenteil: Während die Liebe im *Timocrate* das höchste Ziel des Helden darstellt,[35] wird es in den Stücken von Pierre Corneille und Tristan L'Hermite als ein gleichwertiges Prinzip oder sogar als eine zu überwindende Macht verhandelt. Dass im *Timocrate* die Paradoxien der Liebe selbst zum Thema gemacht, und diese nicht mehr primär in Relation zu anderen Prinzipien wie Ehre, Ruhm, Tugend und Heldentum betrachtet wird, kann allgemein als bestimmendes ethisches Prinzip der von Galanterie und Preziosität geprägten Dramen des jüngeren Corneille angesehen werden.[36]

---

crate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public". S. 122f.; HALL, H. Gaston: „*Verisimilitude and Aesthetic Coherence in Thomas Corneille's Timocrate*", in: HOWARTH, William D., Ian MCFARLANE und Margaret MCGOWAN (Hrsg.): *Form and Meaning: Aesthetic Coherence in Seventeenth-Century French Drama: Studies Presented to Harry Barnwell*, Amersham: Avebury 1982, S. 92–98. Hier S. 97.

35 Gaël le Chevalier hat Recht, wenn er die Liebe im *Timocrate* als Vollendung des Heroischen interpretiert: „La vertu du héros est en quelque sorte inaccomplie si elle ne trouve dans l'amour le moyen de se transformer en gloire." Vgl. LE CHEVALIER: „*De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*". S. 4. Ähnlich, wenngleich etwas allgemeiner, äußert sich David Collins: „Thomas Corneille's heroes and heroines strive for moral perfection not in spite of their love but because of it." Vgl. COLLINS: *Thomas Corneille*. S. 52. Viele Heldenfiguren Thomas Corneilles sind auch bereit, für ihre Liebe hohe Risiken einzugehen, so etwa im Fall von *Darius*, wo der vermeintlich unstandesgemäße Titelheld es wagt, um die Gunst der Königstochter zu werben.

36 Magali Brunel legt beispielsweise anhand der Tragödie *Stilicon* (1660) anschaulich dar, wie Thomas Corneille durch die Fokussierung auf die Werte und Motive der Galanterie zu einer „évolution des modèles héroïques de la tragédie" beitrug. Vgl. BRUNEL, Magali: „*Stilicon de Thomas Corneille: Du récit de la cruauté au plaisir galant de l'ingéniosité*", in: *Littératures classiques 77* (2012), S. 213–228.

3.1.2 Heldentum zwischen *naissance* und *mérite*

Außer durch das Spannungsverhältnis von kriegerischem Heroismus und Galanterie ist Corneilles *Timocrate* an zentraler Stelle auch durch eine Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Unterschied von ständisch attribuiertem und individuell erworbenem Heroismus gekennzeichnet. Was hat größeren Einfluss auf die Anerkennung einer Figur als Held? Verbürgt die Zugehörigkeit zu Familie und Stand die Heldenhaftigkeit oder geben die tatsächlich vollbrachten Heldentaten den Ausschlag? Als Leitbegriffe einer im Text markierten Opposition, die von den aristokratischen Eliten im historischen Kontext nicht unbedingt als solche gedeutet wurde – gerade die Zugehörigkeit zum Adel verpflichtete ja gewissermaßen zum Heldentum – sind hier *naissance*, *sang*, *nom, rang* auf der einen, *exploit*, *mérite*, *vertu* auf der anderen Seite zu nennen.

Erste Hinweise zur Beantwortung dieser Fragen sind der *épître* zu entnehmen, die Thomas Corneille Henri II de Lorraine, dem fünften Herzog von Guise, zueignete. Der Herzog, der als einer der prominentesten und einflussreichsten Vertreter des Hochadels ein beliebter Adressat für die Widmungsbriefe und Panegyriken verschiedener Künstler war – auch Tristan L'Hermite zählte, wie gezeigt werden konnte, zeitweise zu seinen Protegés – wird in dem Paratext stark heroisiert. Nachdem Thomas Corneille eingangs unterstreicht, dass bereits die Familie des Herzogs voll von „grands Personnages" und die Reihe seiner Ahnen eine lückenlose Ansammlung von „Héros" sei, hebt er in der Folge den Status der „seule personne de V.A. [Votre Altesse]" gesondert hervor. Alle Mitglieder des Hauses Guise seien, wie man den Geschichtsbüchern entnehmen könne, leuchtende Beispiele der heroischen Lebensführung, der Adressat des Widmungsbriefes übertrahle sie jedoch alle durch seine „grandeur d'âme", seine „haute générosité" und andere „dons excellens". Die Achtung und Wertschätzung, die dem „grand Prince" allgemein entgegengebracht würden, so Corneilles Pointe, „semblent estre moins un droit de vostre Naissance que le caractère de vostre Vertu". Wenngleich der heroischen Fama der Familie umfassend Tribut gezollt wird, stehen die individuellen Verdienste des glorifizierten Herzogs doch eindeutig im Zentrum des Enkomiums:

„Si l'on jette les yeux sur ces grands Personnages, dont avec les éminentes qualitéz vous avez hérité le sang et ce fameux nom de GUISE, on n'admire pas moins de Héros que vous pouvez compter d'Ayeux, et le nombre des miracles de leurs vies n'est réglé que par celuy de leurs actions. Toutes nos Histoires nous en fournissent à l'envy les pompeuses et surprenantes images, mais de quelques vives couleurs qu'elles s'étudient à les faire briller, elles ne nous représentent rien en eux tous de si grand ny de si achevé, dont nous ne voyions aujourd'huy avec estonnement les merveilles glorieusement ramassées en la seule

personne de V.A. Cette inimitable grandeur d'âme qui règne dans tous vos sentiments, cette haute générosité qui se rend inséparable de tout se que vous faites, et tant d'autres dons excellens dont le Ciel s'est plû à se montrer si libéral en vostre faveur, sont d'irréprochables témoins de cette vérité, et les rayons secrets de cette Majesté brillante qui nous fait respecter en vous un grand Prince, semblent estre moins un droit de vostre Naissance que le caractère de vostre Vertu.“[37]

Kann diese Betonung des Prinzips der *vertu* zulasten jener der *naissance* nun aber als Präfiguration der Verhandlung der Frage im Drama gelten? Oder vertreten Corneille bzw. die Figuren seiner Fiktion im Stück selbst möglicherweise eine ganz andere Position?

Die Stelle, an der das Thema zum ersten Mal explizit und ausgiebig diskutiert wird, ist die erste Szene des zweiten Aktes. Im Gespräch zwischen Ériphile und ihrer Vertrauten geht es um Cléomène und Timocrate, die beide um die Hand der Prinzessin werben, jedoch – was sich dank der finalen Anagnorisis in der siebten Szene des vierten Aktes, in der die wahre Identität der beiden Figuren aufgedeckt wird, als hinfällig erweist – von unterschiedlichem Stand sind. Während eine Heirat mit dem kretischen König Timocrate Ériphile den „éclat d'une double Couronne“ (II,i,474) verspricht, ist Cléomène lediglich ein „Grec inconnu qu'un peu de renommée / A peint illustre et grand“ (II,i,557-558). Der kriegerische Verdienst, der „éclat de sa gloire“ allein, so die Argumentation der Vertrauten, reiche noch lange nicht aus, um Cléomène einer Heirat mit der Thronfolgerin würdig zu machen:

„Car Cléomène enfin, quoy qu'on en veuille croire,
Doit toute son estime à l'éclat de sa gloire,
[…]
Et qui, n'étant point Prince, aspireroit en vain
À mériter l'honneur de vous donner la main.“ (II,i,553-560)

Der Infantin im *Cid* nicht unähnlich, die sich lange Zeit über Hoffnungen auf eine Verbindung mit Rodrigue macht, der ihrem königlichen Stand nicht angemessen ist, hält Ériphile wider vernünftiger, an der Staatsräson orientierter Gründe an ihrer Liebe fest. Sie bewertet Cléomène, der ihr als „Héros glorieux“ erscheint, nicht nach seinem standesspezifischen gesellschaftlichen Status, sondern nach seinen Taten und Leistungen. Statt der obskuren *naissance* zählt für Ériphile der glänzende *mérite* des illustren Helden.

---

37 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 55.

„Et lors ma passion pour me séduire mieux,
M'offrant dans Cléomène un Héros glorieux
Sans voir ce qu'il estoit, sans le vouloir connoistre,
Je voyois seulement ce qu'il méritoit d'estre.“ (II,i,575-578)

Mit diesen Argumenten, die Ériphile dazu dienen, ihre illegitime Leidenschaft zu rechtfertigen,[38] operiert an zwei späteren Stellen im Drama auch der qua seines *mérite* verehrte und geliebte Held selbst. Wenngleich der unter falscher Identität auftretende Timocrate in Wahrheit ja selbst als König an der Spitze Kretas steht, argumentiert er Ériphile gegenüber prinzipiell meritokratisch. Nicht allein durch seine herrscherliche Macht, sondern durch den außerordentlichen Glanz seines Heldentums will er die Prinzessin für sich gewinnen. Als er ihr, verkleidet als Cléomène, in der vierten Szene des zweiten Aktes sich selbst anempfiehlt, hebt er entsprechend nicht seinen Stand, sondern seinen heroischen Wert hervor, der anhand des „bon courage“ und der „nobles exploits“ zu bemessen sei. Zwei weitere Bewerber, die Könige Léontidas und Cresphonte, hätten dagegen „rien en eux par-delà la naissance“:

„Hélas ! vous plaignez-vous de cette préférence,
Quand ils n'ont rien en eux par-delà la naissance,
Rien dont un bon courage ait lieu d'estre jaloux,
Hors l'illustre projet de soûpirer pour vous ?
Ayant à succomber sous un revers insigne,
Ma flamme a creu devoir ne céder qu'au plus digne,
Et je laisse, Madame, à juger qui des trois
A fait parler pour luy de plus nobles exploits.“ (II,iv, 801-808)

In einem angespannten Wortwechsel, der durch eine Reihe von Stichomythien auch metrisch betont wird, verteidigt Cléomène an einer späteren Stelle des Stücks Nicandre gegenüber seine meritokratische Ideologie. Auch um vom Geheimnis seiner wahren Identität abzulenken, macht der Held mit Nachdruck

---

38 Als im Verlauf des Stücks die Enttäuschung über Cléomène wächst, der ihr ja eine Heirat mit Timocrate vorschlägt, ändert sich die Einstellung Ériphiles. Im Monolog der Stanzen, der in der ersten Szene des dritten Aktes ihre innere Zerrissenheit verdeutlichen soll, fasst sie den wütenden Entschluss, den „mérite“ Cléomènes nun doch nicht sehen und anerkennen zu wollen. Im Sinne ihrer Vertrauten wendet sie sich im Geiste mit folgenden Worten an den Helden: „Tu peux par ton mérite égaler une Reyne, / Mais tu n'as pas le nom de Roy.“ (III,i,911-912)

deutlich, dass er seinen Wert („qui je suis“) allein an seinem Verdienst („mériter“) gemessen wissen möchte. Unter jenen, die durch ihre hohe „naissance“ für sich werben, so sein rhetorisch raffiniertes, den ludischen Effekt eines Wortspiels nutzendes Argument, befänden sich viele „courages mal nez“:

„CLÉOMÈNE. Je tâche à mériter avant que de prétendre.
NICANDRE. De ce que vous valez nous étions trop instruits.
CLÉOMÈNE. Pas tant qu'il ne fallust montrer mieux qui je suis.
NICANDRE. Dans vos premiers exploits éclate tant de gloire...
CLÉOMÈNE. J'avais lieu de douter qu'on les en voulust croire.
NICANDRE. Vous pouviez éclaircir le rang que vous tenez.
CLÉOMÈNE. La naissance est l'appuy des courages mal nez.“ (IV,iii,1379-1385)

Den Kodex des Heroischen abschließend noch einmal zitierend, nennt Cléomène die Ehre als zentrale Triebfeder seines Handelns: „J'ay fait ce que l'honneur me sembloit ordonner.“ (IV,iii,1393) Diese bedingungslose Fokussierung auf den Erwerb von kriegerisch-heroischer Ehre ist es auch, die von der Königin als der höchsten politischen Instanz auf sehr unkonventionelle Art und Weise belohnt wird.[39] Vor dem Hintergrund der massiven Bedrohungssituation durch die Armee Timocrates verspricht sie demjenigen die Hand ihrer Tochter, der die Gefahr bannt und Argos vor dem Untergang bewahrt. Da in der Auseinandersetzung mit dem kriegerischen Timocrate vor allem agonale Qualitäten zählen, geht sie durch ihr Versprechen das Risiko ein, ihre Tochter unstandesgemäß mit dem tapfersten der Kombattanten zu vermählen. In der sechsten Szene des dritten Aktes wird dann tatsächlich klar, dass Cléomène sein Alter Ego in einem Kampf von Mann zu Mann besiegt hat („Après quelque combat je l'oblige à se rendre“ (III,vi,1167)), worauf er die Hand der Prinzessin einfordert. Den Einwand Nicandres – der als Prinz ohne Herrschaftsanspruch zwar selbst schlechte Chancen auf die erhoffte Vermählung hat, seinen Rivalen aber dennoch auszustechen versucht –, dass Cléomène nicht die richtige Abstammung vorweisen könne, erwidert dieser mit einer Anspielung auf die hohe Geburt, die er als Timocrate in Wirklichkeit vorweisen kann:

„Cette ambition mesme est un illustre signe,
Que ce que je suis né ne m'en rend pas indigne,

39 Anne d'Autriche war im Entstehungskontext des Stücks im übrigen zwar nicht mehr offiziell Regentin, besaß aber – was durchaus Einfluss auf die starke Figur der Monarchin gehabt haben dürfte – noch immer großes politisches Gewicht.

Et qu'il n'est point de Prince à qui l'éclat du sang
Ait dans toute la Grèce acquis un plus haut rang." (III,vi,1178-1181)

Das Argument, das letztlich den Ausschlag dafür gibt, dass die Königin in die Hochzeit ihrer Tochter mit dem „Grec inconnu" einwilligt, hat allerdings weniger mit dem „éclat du sang", als mit dem Glanz der heroischen Virtus zu tun. Die Heldentaten sind es, so auch die Königin, die den Wert einer Person ausmachen, nicht ihre Geburt. Wer sich wie ein Prinz verhält, habe es verdient, auch als solcher behandelt zu werden: „Qui dans le champ d'honneur tel qu'un Prince a paru, / Alors qu'il se dit l'estre, est digne d'estre crû" (III,vi,1196-1197). Indem Cléomène mit Nachdruck unterstreicht, dass er alleine es war, der das Land vor dem Untergang bewahrt hat, präsentiert er sich vor der Königin als ein autonomes und handlungsmächtiges, ein mutiges und tapferes, mit einem Wort: als ein heroisches Individuum, das nicht auf fremde Hilfe angewiesen ist, um seine Herausforderungen zu bestehen: „Je tiens tout de moy seul, et ne dois rien aux autres." (III,vi,1191)

Wird der Glorifizierung eines meritokratischen, standesungebundenen Heldentums letztlich aber nicht dadurch die Grundlage entzogen, dass die finale Anagnorisis die monarchische Standesethik wieder ins Recht setzt? Verhält sich Cléomène möglicherweise nur so heroisch, weil er als König von Kreta qua Geburt dazu prädestiniert ist? Gerade weil Heldenhaftigkeit und hoher Stand im historischen Kontext dem Verständnis der sozialen Eliten zufolge mitnichten als ein Widerspruch zu begreifen ist, spricht viel dafür, dass es Thomas Corneille darum ging, die häufig als alternativlos präsentierte Verbindung der beiden Prinzipien kritisch zu hinterfragen. In den sowohl von einer Konsolidierung des Absolutismus als auch von einem Einflussgewinn des städtischen Bürgertums geprägten Jahren nach der Niederschlagung der Fronde reagiert *Timocrate* mit seiner Kritik am Standesdenken aristokratischer Prägung auf die neue soziohistorische Konfiguration und führt eine Form von Heldentum ein, mit der sich das immer stärker bürgerlich geprägte Publikum gut identifizieren konnte.[40]

40 Yves Giraud und Gaël le Chevalier erinnern indes an die Heterogenität des Publikums von Thomas Corneille und erklären seinen Erfolg durch die Fähigkeit, mit seinen Stücken unterschiedliche Publika gleichermaßen anzusprechen. Vgl. CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 41ff; LE CHEVALIER: *La conquête des publics. Thomas Corneille, homme de théâtre*. S. 129ff. Zum identifikatorischen Wechselverhältnis zwischen den Helden der Fiktion Corneilles und ihrem Publikum schreibt le Chevalier ferner: „L'héroïsme des personnages se trouve confronté au regard des spectateurs qui peuvent en saisir la portée et le spectateur mondain devient un relais de regard qui contri-

Wenngleich die Monarchie zumindest vordergründig einen Sieg davonträgt und der Konvention der Tragödie entsprechend keine bürgerlichen Hauptfiguren auftreten, steht der Triumph Cléomènes/Timocrates doch vor allem für einen „héroïsme roturier“,[41] der sich vom genealogischen Denken der Hocharistokratie ablöst. Das Bürgertum und der niedere Amtsadel kann sich mit den Werten des individuellen Verdienstes gut identifizieren, erhält ob der heroisch-galanten Fiktionswelten darüber hinaus aber auch die Möglichkeit, sich in eine ‚romaneske‘ Welt zu projizieren: „[L]a bourgeoisie […] se projette idéalement dans cette existence romanesque qui lui est interdite“, schreibt Yves Giraud diesbezüglich treffend.[42] Dass der Autor – wie eingangs gezeigt – in seinem Widmungsbrief die *vertu* des Duc de Guise so klar von dessen *naissance* abgrenzt, bestätigt diese Lesart des Dramas auch auf paratextueller Ebene.

3.2 Vom Erscheinen und Verschwinden des Helden

Aufschluss über die Konzeption des Heroischen, die *Timocrate* zugrundeliegt, gibt indes auch die Art der sprachlichen und dramaturgischen Konstruktion der Heldenfiguren. Über die Verhandlung von Fragen nach Ehre und Liebe, Geburt und Verdienst hinaus kann eine Analyse der Strategien der Heroisierung dazu beitragen, ein differenzierteres Verständnis der Thematik zu gewinnen. Die Art und Weise, wie Heldenfiguren beispielsweise in den Reden anderer Figuren als solche konstruiert werden, sagt mitunter mehr über die Abhängigkeiten, den Status oder die Wirkung der Figuren aus, als semantische Zuschreibungen auf ethi-

---

bue à la gloire de Timocrate… et de son auteur.“ LE CHEVALIER: „*De l’idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*“. S. 5.

41 Ich übernehme an dieser Stelle einen Begriff, den Jean Starobinski verwendet, um im Werk von Pierre Corneille einen bürgerlichen Heroismus zu benennen, der sich gegen die „croyance féodale qui établit la grandeur du nom avant les actes“ richtet. Die Tatsache, dass sich Starobinski bei seiner Interpretation maßgeblich auf *Don Sanche d’Aragon* (1649/1650) stützt, eine *comédie héroïque*, die große strukturelle Ähnlichkeiten zu *Timocrate* aufweist, legitimiert die Übernahme des Begriffs zusätzlich. Vgl. STAROBINSKI: „*Sur Corneille*“. S. 727f. Die besonders in den späteren Werken deutlich bürgerliche Ideologie Thomas Corneilles lässt sich beispielsweise aus der deheroisierenden Darstellung der Herrscherfiguren in den Stücken *Théodat* und *La mort d’Achille* ableiten.

42 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 42. Und auch Gaël le Chevalier argumentiert, dass Thomas Corneille „met la noblesse du héros à la portée du public bourgeois“. LE CHEVALIER: „*De l’idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*“. S. 5.

scher oder politischer Ebene. Vor diesem Hintergrund soll es nun darum gehen, die visuelle Präsenz und Absenz, das Erscheinen und Verschwinden des zentralen Helden Cléomène/Timocrate mit besonderer Beachtung der Modi seiner narrativen Konstruktion zu interpretieren. Wie bereits Christopher J. Gossip bemerkte, ist das ganze Stück von einem „recital of presences and absences" geprägt.[43] Das effektvoll inszenierte Auftauchen Timocrates erklärt sich auf einer basalen Ebene aus dem Umstand, dass der Held, wie bereits gezeigt werden konnte, kontinuierlich mit zwei verschiedenen Identitäten spielt und zur Aufrechterhaltung der Doppelidentität gezwungen ist, immer wieder in der einen Rolle zu verschwinden, um wenig später in der anderen erscheinen zu können. „Cléomène-Timocrate apparaît toujours là où sa présence est à la fois nécessaire et impossible", analysiert Maurice Descotes und betont außerdem, dass die vielen überraschenden Auftritte als einzelne *coups de théâtre* konzipiert seien.[44] Die sich stellende Frage, ob Corneille sich möglicherweise gerade deshalb für die dramatische Grundstruktur der Doppelidentität interessiert und entschieden hat, um seinen Helden in einer Ästhetik des Erscheinens und Verschwindens darzustellen, die der Flüchtigkeit des Heldenstatus einen visuellen Ausdruck verleiht, lässt sich freilich nur spekulativ beantworten. Dem glanzvollen Auftreten des Helden wird in jedem Fall noch größere Bedeutung geschenkt, als dies im *Cid* und selbst im *Osman* der Fall war. Wie wird der Auftritt des Helden nun aber im Einzelnen sprachlich-narrativ realisiert? Lassen sich eventuell verschiedene Erscheinungsweisen, verschiedene Modi der Sichtbarwerdung nachweisen? Und können Rezeptions- und Wirkungsweisen der Auftritte identifiziert werden, welchen handlungsbestimmende Bedeutung zukommt?

Obwohl neben dem zentralen Helden Cléomène/Timocrate auch Nicandre ein heroischer Status zukommt, beschränkt sich die Ästhetik des Glanzes im Wesentlichen auf die titelgebende Hauptfigur. Zwar erfährt der Zuschauer und Leser, dass Argos seinen „éclat" seit zehn Jahren Nicandres „soins toûjours infatigables" verdanke (I,i,57-60) und dieser auch im aktuellen Kampf gegen die Truppen Timocrates „avec éclat en dispute la gloire" (III,iii,1011), doch wird seine Heldwerdung an keiner Stelle mit ähnlich dramaturgischem und sprachlichem Aufwand konstruiert, wie dies bei Cléomène/Timocrate der Fall ist. Wie nun im Folgenden konkret am Text gezeigt werden soll, liegt der Schwerpunkt

43 GOSSIP, Christopher : „*Timocrate reconsidered*", in: *Studi Francesi 50* (1973), S. 222–237. Hier S. 228–229.

44 DESCOTES: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*". S. 118.

der Glanz-Inszenierungen im Bereich der Stilisierung des Helden zu einer schrecklich-erhabenen, mächtigen Kriegerfigur.

Der erste Auftritt der Tragödie gehört dem Helden trotz allem nicht in der Rolle des erhabenen Timocrate, sondern in der des galanten Cléomène: Die allerersten Verse des Stücks geben einen Dialog zwischen Nicandre und Arcas wieder, in dem von der überraschenden Rückkehr des „vaillant Cléomène“ (I,i,16) berichtet wird. Sein Auftritt in der Notsituation ruft auf Seiten der Argolier begeisterte Freude („joye“) hervor und weckt die Hoffnung („espoir“) auf die Rettung („la défence“) des Staates:

„[…] son retour qu'exprès l'on fait sçavoir
Dans le peuple alarmé jette un nouvel espoir.
Avec joye à l'envy déjà chacun publie
Ce qu'il a fait pour nous contre la Messénie,
Et portant jusqu'au Ciel le nom de ce Héros,
Semble mettre en luy seul la défence d'Argos.“ (I,i,3-8)

Dank seiner früheren Verdienste wird Cléomène bei seiner Rückkehr nach Argos als Held gefeiert,[45] obwohl er noch gar keine neuerlichen Beweise für seine außergewöhnliche kriegerische Agency geben konnte. Sein Renommee, seine heroische Fama schafft einen Erwartungshorizont, den es in der Folge zu bestätigen gilt. Die heroische Anrufung erfolgt dabei anfangs noch über das narrative Muster der Opposition zur unheroischen Gegenfigur des tyrannischen Timocrate, die – wie gezeigt – ebenfalls in den ersten Versen des Stücks eingeführt wird. Im Laufe des Dramas ist es jedoch der vermeintliche Tyrann, der immer mehr heroische Züge aufweist, kaum mehr von der Figur des Cléomène zu unterscheiden ist und schließlich vollständig mit ihr verschmilzt. Während Cléomène der gute Ruf vorauseilt, ist es im Falle Timocrates der Glanz seiner Auftritte, der ihn bereits dann als Helden markiert, als er allgemein noch als „orgueilleux Tyran“ (I,i,22) gehandelt wird.[46] Der erste dieser Auftritte, von dem der Zuschauer und

45 Bezüglich der früheren Schlachten, die Cléomène für die Argolier geschlagen hat, hebt Nicandre ebenfalls die Retterfunktion hervor und bezeichnet ihn als ein Geschenk des Himmels: „Je ne parleray point des différens combats / Qu'enfin après deux ans termina vostre bras, / Quand l'issuë en estant pour nous trop incertaine, / Le ciel nous envoya l'illustre Cléomène“ (I,ii,147-150).

46 An der Figur des Timocrate zeigt sich dadurch besonders anschaulich, inwiefern Heldentum weniger normativ, als vielmehr über neutrale Strukturmerkmale wie Agency,

Leser vermittelt über Nicandre erfährt, bezieht sich spiegelbildlich auf eine Situation, in der Timocrate seinem Volk in ähnlicher Weise als Retter beistand, wie Cléomène den Argoliern. Im Dialog mit Cléomène berichtet Nicandre von einem Feldzug nach Kreta, bei dem Timocrates Auftritt dem Kampfgeschehen eine überraschende Wendung gab. Nachdem die Argolier anfangs große Erfolge gefeiert hatten, „maistres en dix jours de la moitié de l'Isle" (I,ii,165) waren und kurz davor standen, Timocrates Vater Démochare, den zu dieser Zeit amtierenden König, gefangen zu nehmen, tauchte der rettende Held der Kreter aus der Ferne auf und lenkte die Ereignisse in eine andere Richtung:[47]

„Nous cherchions par sa [Démochares] prise une entière victoire,
Quand nous voyons de loin, pour en rompre le cours,
Des escadrons espais voler à son secours.
Soudain à cet aspect son camp de joye éclate,
En suitte l'on entend le nom de Timocrate,
Dont l'imprévu retour nous surprend à tel point
Qu'il jette le désordre où je n'en craignais point." (I,ii,170-176)

Ohne dass der Held in den Kampf aktiv eingreifen müsste, sorgt seine bloße Erscheinung für eine Entscheidung, so dass die eigenen Reihen vor Freude aufjubeln („son camp de joye éclate") und neuen Mut schöpfen, während die Gegner fatalerweise in Panik verfallen und ihre Ordnung verlieren („il jette le désordre où je n'en craignais point"). Zwei Aspekte, die diese starken emotionalen und mentalen Reaktionen hervorrufen, scheinen dabei von besonderer Wichtigkeit: Zum einen wird gleich mit mehreren zeitlichen Markern die Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit der Rückkehr Timocrates hervorgehoben, zum anderen wird auch die visuelle Dimension betont. Die Formulierungen „Quand nous voyons de loin" und „Soudain à cet aspect" führen die Vorstellung der zeitlichen und räumlich-visuellen Präsenz des Helden sogar zusammen. Timocrates Auftritt begründet eine besondere Raumzeitlichkeit, seine Erscheinung ändert den Lauf der Dinge. Diese geschichtsprägende Wirkung entfaltet der Held der Kreter indes nicht nur einmal. Während der soeben diskutierte Bericht Nicandres auf ein Ereignis in der Vorzeit der Dramenhandlung rekurriert, kommt es auch während

Agonalität, Charisma und Transgressivität gefasst werden kann. Vgl. dazu die theoretische Fundierung in Kapitel II.1 dieser Arbeit.

47 Nicandre hebt die Agency Timocrates wenig später noch einmal explizit hervor: „Luy seul nous sceut des mains arracher la victoire" (I,ii,178), heißt es in seinem Schlusskommentar zu den Ereignissen.

der 24 Stunden der gerafften Tragödienzeit zu ähnlich wirkungsmächtigen Herophanien.

Einer Strategie der Spannungserzeugung folgend, die Thomas Corneille vor allem im dritten Akt des *Timocrate* meisterhaft realisiert, geht dem wirkungsvollen Erscheinen des Helden seine bewusst inszenierte Abwesenheit voraus. In der zweiten Szene des dritten Aktes äußert Ériphiles Vertraute vor dem Hintergrund des erneut ausbrechenden Konflikts die Vermutung, dass Timocrate, der in Wirklichkeit kurz zuvor noch in der Rolle des Cléomène in Argos war und deshalb dem Kampfgeschehen fernbleiben muss, sich aus Angst vor den feindlichen Kriegern versteckt halte: „Et ce fameux Héros, tout vaillant qu'il puisse estre, / Doit craindre nos guerriers puisqu'il n'ose paroistre" (III,ii,922-923). In einem kunstfertig über die folgenden drei Szenen verteilten Bericht, an dem mit der Königin, Arcas und Nicandre insgesamt drei verschiedene Sprecher beteiligt sind, erfährt der Zuschauer und Leser von den weiteren Ereignissen der Schlacht und der entscheidenden Rolle, die dem schließlich doch auftretenden Helden dabei zukommt. Dem ersten Bericht der Königin zufolge hatten die Argolier zu Beginn der auf See geführten Schlacht noch einen Vorteil, da die Gefangennahme Trasilles, des obersten Generals Timocrates, für „alarmes", „désordre" und „effroy" in den Reihen der Kreter sorgte. Die militärische Notlage wird dann jedoch dadurch entschärft und sogar in einen Vorteil umgewandelt, dass Timocrate „superbement armé" erscheint, seiner Armee neuen Mut einhaucht und in der Folge selbst wichtige Duelle gegen Léontidas und Cresphonte, die beiden verbündeten Könige der Argolier, für sich entscheidet:

„D'abord Trasille pris sembloit nous asseurer
De tout ce que ma haine avoit droit d'espérer ;
Les siens, que cette prise avoit remplis d'alarmes,
Ne s'offroient qu'en désordre à soûtenir nos armes,
Quand pour chasser l'effroy dans leur party semé
Timocrate paroist, superbement armé.
La visière abaissée, il exhorte, il commande,
La nouvelle en est sceuë et la joye en est grande ;
Les hauts cris que les siens en poussent jusqu'aux Cieux
Sont de notre malheur le présage odieux." (III,iii,980-989)

Die zeitlichen Deiktika („D'abord", „Quand") markieren den Verlauf der kriegerischen Auseinandersetzungen, für die der Auftritt des gefürchteten Helden den Wendepunkt vom „effroy dans leur party semé" hin zu „de notre malheur le présage odieux" darstellt. Der Tempuswechsel vom Imparfait zum historischen

Präsens, der zwischen den Versen 983 und 985 vollzogen wird, dient der Veranschaulichung und Hervorhebung der Ereignisse und zeigt an, dass mit Timocrates Erscheinung gleichsam eine neue Zeitrechnung beginnt. Was in der Folge zudem noch an Bedeutung gewinnt, ist die Tatsache, dass der voll gerüstete Held, der fürchten muss, von seinen Feinden als Cléomène erkannt zu werden, mit „visière abaissée" kämpft. Der gesichtslosen Erscheinung kommt eine unpersönliche und unheimliche Autorität zu: „[I[l exhorte, il commande" – und das Unheil nimmt für die Argolier seinen Lauf.

Da sich Nicandre der Bedrohung heroisch entgegenstellt („contre Timocrate il employe à son tour / Ce qu'inspire aux grands cœurs et l'honneur et l'amour" (III,iii,1012-1013)), hegt die Königin zunächst aber noch die Hoffnung, dass der Angriff der Kreter abgewendet werden kann. Völlig zerstört wird diese Hoffnung jedoch, als Arcas in der folgenden Szene die weitere Entwicklung der Ereignisse wiedergibt. Nach der Königin ist damit, was in der Anwesenheit der umworbenen Ériphile besondere Bedeutung trägt, bereits eine zweite Stimme an der sprachlichen Repräsentation Timocrates beteiligt. Der furchteinflößende Aspekt seiner Erscheinung, der bereits im Bericht der Königin anklang, gewinnt nun noch deutlicher an Kontur, da der Held – typisch für die Ästhetik des Sublimen – mit der mythologischen Natur und Gottesgewalt eines Blitzes („foudre") verglichen wird:

„Contre nous Timocrate a paru comme un foudre,
Qui renverse, qui brise, et réduit tout en poudre,
Tous sous ses moindres coups sont tombez sans effort,
Et peu de nos vaisseaux ont regagné le port." (III,iv,1026-1029)

Nicht einmal Nicandre, auf den „tout l'Estat se repose" (III,iii,1014), schafft es, der außerordentlichen Gewalt Timocrates etwas entgegenzusetzen und wird, wie Arcas weiter berichtet, gefangen genommen. Und auch Cléomène scheint diesmal nicht als Retter in höchster Not aufzutauchen. Man hält ihn, der zum Zeitpunkt des Geschehens ja als Timocrate handelt, für tot, da man ihn verschwinden und nicht wieder hat auftauchen sehen: „A nos yeux aussi-tost il a sceu disparoistre" (III,iv,1071).

In dieser hoffnungslosen Situation, in der die Argolier sich bereits verzweifelt an die Götter wenden, bringt ein weiterer *coup de théâtre* eine Wendung der Handlung. In der fünften Szene des dritten Aktes taucht plötzlich Nicandre wieder auf – nicht, weil er geflohen wäre, sondern weil Timocrate ihn zur Überraschung aller ohne Weiteres freigelassen hat („sans condition il a brisé mes fers" (III,v,1089)). Da auch Nicandre sich anschickt, vom Fortgang der Ereignisse zu

erzählen, wird die Multiperspektivität des heroisierenden Berichts noch um eine zusätzliche Stimme erweitert. Erst in der polyphonen Sprechsituation gewinnt sein Heldenbild wirklich an Profil.

„Ma prise avoit à peine affermy sa victoire,
Que le combat cessé je prépare mon cœur
À tout ce que fait craindre un insolent vainqueur,
Quand un ordre secret que l'on sembloit attendre,
Dans un léger esquif me force de descendre,
Où pour en joindre un autre, ayant un peu ramé,
J'y voy le Roy de Crète encore tout armé.
Si-tost qu'il m'apperçoit il hausse la visière ;
Je découvre l'éclat d'une mine guerrière,
Et tel que sur un teint et vif et coloré
La chaleur du combat ne l'a point altéré.“ (III,v,1095-1105)

Hatte Timocrate bislang sein Visier noch geschlossen gehalten, öffnet er es nun genau in dem Moment effektvoll, als mit Nicandre sein größter Widersacher neben ihm steht. Was dieser erblickt, ist das glänzende Antlitz eines Kriegers („l'éclat d'une mine guerrière"), das zwar durch einen „teint et vif et coloré" lebhaft wirkt, dabei aber kaum von Anstrengung gezeichnet ist („La chaleur du combat ne l'a point altéré"). Das Porträt des schrecklich-erhabenen, wie eine Naturgewalt wütenden Helden, an das die Betonung der Dimension des Glanzes noch einmal anknüpft, wird so binnen kürzester Zeit durch ein Merkmal ergänzt, das dem Bereich der *honnêteté* zuzurechnen ist: Dem Ideal des Hofmanns nach dem Vorbild von Baldassare Castiglione entsprechend, entledigt sich Timocrate seiner herkuleischen Aufgaben mit vollkommener *sprezzatura* – mit Leichtigkeit und Anmut. Auch die höflichen Worte, mit denen er in der Folge Nicandre bittet, seine edlen Absichten vor der Königin zu bezeugen, und die Umarmung, mit der er sich von seinem perplexen Gefangenen verabschiedet, deuten auf eine wichtige Modifikation des Heldenprofils hin. An genau dieser dramaturgisch wichtigen Stelle wird der zornige Krieger vom liebevollen Edelmann abgelöst.

Während Nicandre von den noblen Intentionen des vormaligen Tyrannen überzeugt zu sein scheint, hält die Königin den ganzen Auftritt für eine wohlkalkulierte Täuschung. Timocrate habe Nicandre mit dem strahlenden Glanz seines Antlitzes geblendet, sie selbst sei aber nicht so einfach zu beeindrucken:

„Quoy, d'un faux sentiment l'indigne et basse amorce
Pour ébloüir Nicandre a donc assez de force,

Et ce trompeur appas l'a si-tost abatu
Qu'il nous vante pour vraye une ombre de vertu ?
Non, non, quoy que la tienne ait peine à s'en défendre,
Ne croy pas que jamais je m'en laisse surprendre,
Et que d'un ennemy l'audacieux espoir
En séduisant ma haine ébranle mon devoir !“ (III,v,1118-1125)

Das isotopische Feld des trügerischen Scheins und der Täuschung, das mit Wörtern und Wortverbindungen wie „faux sentiment“, „éblouïr“, „trompeur appas“, „ombre de vertu“, „séduisant“ und „ébranle“ aufgerufen wird, bringt vor dem Hintergrund der Identitätswechsel einen Wesenszug der Heldenfigur zum Ausdruck, gleichwohl missversteht die Königin die Motive Timocrates. Dieser handelt nicht als grausamer Tyrann, sondern ist voller Liebe für Ériphile und tatsächlich gewillt, die alten Streitigkeiten zwischen den beiden Königreichen beizulegen. Während in Tristans *Osman* der ostentativ zur Schau gestellte Glanz als Ergebnis einer repräsentativen Inszenierung von faktisch kaum mehr vorhandener Macht und einem äußerst fragilen Heroismus verstanden werden muss, ist Timocrates „éclat d'une mine guerrière“ letztlich ein wirklichkeitsgesättigtes Zeichen des Heroischen. Macht und Stärke, Erhabenheit und Schönheit, aber auch Tugendhaftigkeit und geistig-moralische Kraft werden im Bild des hell leuchtenden Heldengesichts gleichermaßen evoziert und bilden die Virtus der Figur ab, statt ihr Fehlen durch oberflächliche Glanzeffekte zu überstrahlen.

3.3 Die Entpolitisierung des Heroischen nach der Fronde

In seiner Einführung zu Thomas Corneilles Erfolgsstück kommt Yves Giraud unter anderem auf die kulturgeschichtlichen Kontexte des Dramas zu sprechen.[48] Wie etliche andere Kommentatoren, beschreibt er die 1653 zu Ende gegangene Fronde-Rebellion als einen sozio-politischen wie auch ideologischen Wendepunkt, der den Einfluss der *noblesse d'épée* mit ihren prominenten Vertretern wie dem Cardinal de Retz, dem ‚Grand Condé‘ und der ‚Grande Mademoiselle‘ beschränkte, während er der absolutistischen Monarchie und einem finanzkräftigen Bürgertum, das verstärkt in die *noblesse de robe* aufrückte, zu gesteigerter Bedeutung verhalf. Des Weiteren führt Giraud aus, dass die hochadeligen Frondeure, die sich selbst stark mit den heroischen Idealen der Literatur eines Pierre Corneille identifiziert hatten, während der bürgerkriegsähnlichen Jahre als Vorbilder kaum noch Eingang in die literarische Produktion der Zeit gefunden hät-

48 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 40ff.

ten.[49] Erst nach 1653, als die Fronde bereits „affaire classée" gewesen sei,[50] habe es wieder mehr Stücke gegeben, die sich durch eine Nähe zur politischen Gegenwart bzw. zur jüngsten Vergangenheit auszeichneten. Mit Antoine Adam unterstreicht Giraud dabei den „rapport entre les héros dramatiques et ces figures de princes turbulents et passionnés",[51] den es vor und nach, nicht aber während der Fronde gegeben habe.

Kann man vor dem Hintergrund der bisherigen Befunde aber tatsächlich davon sprechen, dass in einem Werk wie *Timocrate* das Heldenbild der Zeit vor dem Bürgerkrieg fortlebt? Vergleicht man Thomas Corneilles *Timocrate* mit den dezidiert politischen Stücken seines Bruders, etwa *Horace* (1640/1641), *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1642/1643) oder *Nicomède* (1651), fällt es schwer, es trotz eindeutiger Reminiszenzen als einen ungebrochenen Reflex der politischen Werte und Ideale der entmächtigten Fronde-Generation zu sehen. Ist es nicht vielmehr so, dass sich die Tragödie, die richtiger als galante Tragikomödie bezeichnet werden müsste, gerade dadurch auszeichnet, dass die politischen Verwicklungen nur als Deckmantel für die amourösen und sentimentalen Belange dienen? Sind die Helden des Stücks, wenngleich sie als Heerführer, Prinzen und Könige offizielle Ämter bekleiden und gesellschaftliche Funktionen ausfüllen, nicht eher an der Erfüllung ihrer Liebeswünsche als an dem Erreichen politischer Ziele interessiert?[52]

In der Tat dürfte der Erfolg des Stücks weniger dadurch zu erklären sein, dass die ehemaligen Frondeure – wie Giraud es ausdrückt – „se retrouvent dans ces personnages de théâtre qui flattent et consolent leurs illusions déçues",[53] als vielmehr dadurch, dass es ein neues Publikum für sich gewann, das seit der Niederschlagung der Fronde in literarischen Fragen diskursbestimmend geworden war. Obwohl die aristokratischen Eliten, wie die jüngere Forschung gezeigt

---

49 Die Dramenfigur des Nicomède aus Pierre Corneilles gleichnamiger Tragödie (1651), die zu bedeutenden Teilen der historischen Persönlichkeit des ‚Grand Condé' nachempfunden ist, stellt hier eine prominente Ausnahme dar. Vgl. dazu grundlegender: WILLIS: „*Emotions and Affects of the Heroic - An Analysis of Pierre Corneille's Drama Nicomède (1651)*", Insbes. S. 27.

50 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 41.

51 Ebd. S. 41.

52 Noch stärker im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Helden steht die Liebesthematik bei *Darius* (1659) und *Persée et Démétrius* (1662), in späteren Stücken wie *La mort d'Achille* (1673) finden sich indes wieder vermehrt Figuren wie Polixène, die den Staats- über den Liebesdienst stellen.

53 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 42.

hat,[54] auch nach der Fronde noch großen militärischen und politischen Einfluss besaßen, schreibt Maurice Descotes bezüglich der Frondeure zu Recht: „Avec leur défaite, c'est une certaine conception de la vie qui s'efface : faite de turbulence, d'intrigues politiques et amoureuses, d'exaltation de la volonté individuelle."[55] In der sich in diversen *ruelles* und *salons* versammelnden „culture mondaine" wandte man sich zunehmend von militärisch geprägten Werten wie Ehre, Ruhm und individueller Handlungsmacht ab und beschwor ein neues Ethos der Soziabilität, das von galanten Denk- und Umgangsformen getragen wurde.[56] Unter diesen Vorzeichen ist es nicht verwunderlich, dass traditionelle Vorstellungen von Heldentum in eine legitimatorische Krise geraten und sich neue, hybride Formen des Heroischen ausbilden.

> „La tragédie de type cornélien, et la tragédie tout court, semblent mortes avec l'esprit qui les animait et qui s'était manifesté de façon éclatante avec l'aventure de la Fronde : les déclamations héroïques des personnages ne résistent pas aux leçons de la réalité vécue […]."[57]

Thomas Corneilles *Timocrate* ist mit seinen fragilen, in ständige Identitätsfragen verwickelten Helden ein aufschlussreicher Indikator der neueren Entwicklungen, die mit den Stichwörtern ‚Verbürgerlichung' und ‚Entpolitisierung' gefasst werden können. Wie gezeigt werden konnte, ist Heldentum im *Timocrate* weniger durch vererbte Tugenden oder ein standesspezifisches Recht der hohen Geburt begründet, als vielmehr durch eine individuelle Leistung, die auf eigener Kraft beruht. Selbst dem Herzog von Guise wird in der *épître* – wie ausgeführt – eine meritokratische Begründung von Heldentum zugeschrieben, womit Abstand von einer rein ständisch-genealogischen Legitimation genommen wird. Wenngleich der Widmungsbrief verdeutlicht, dass Thomas Corneille mit seiner Tragödie durchaus auch die Vertreter des Hochadels ansprechen wollte, die seit der Fronde zwar an politischem Einfluss verloren hatten, deshalb aber noch lange nicht

---

54 Vgl. DREVILLON, Hervé: *L'impôt du sang : le métier des armes sous Louis XIV*, Paris: Tallandier 2005. S. 408ff.

55 DESCOTES: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*". S. 103.

56 Vor dem Hintergrund der von Galanterie und Moralistik geprägten Werke von Madelaine de Scudéry und La Rochefoucauld beschreibt Isabelle Chariatte wesentliche Züge der „culture mondaine": CHARIATTE, Isabelle: *La Rochefoucauld et la culture mondaine : portraits du cœur de l'homme*, Paris: Classiques Garnier 2011.

57 DESCOTES: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*". S. 104.

entmachtet waren, deutet die starke Betonung des meritokratischen Prinzips doch klar darauf hin, dass das Stück primär an die Repräsentanten des an Bedeutung gewinnenden Amtsadels und Bürgertums adressiert war.

Wie aber lässt sich das Bühnen- und Lesepublikum, das hinter *Timocrates* einmaligem Erfolg steht, genauer charakterisieren? Den Analysen Maurice Descotes zufolge setzt dieses sich insbesondere aus „gens du monde" zusammen, d.h. aus einer gebildeten und kultivierten Oberschicht – darunter viele Frauen –, die sich durch ihren ‚Geistesadel' definierte und einer aristokratischen *lignée* weniger Bedeutung zumaß:

> „[C]e sont désormais les gens du monde qui donnent le ton. Ils imposent leurs goûts, leurs aspirations, leurs manières. Et, parmi eux, les femmes tiennent la première place, bourgeoises plutôt que grandes dames."[58]

Thomas Corneille habe besonders den Nerv des weiblichen Publikums getroffen, das in einem Jahrzehnt, in dem Werte wie *délicatesse*, *douceur* und *enjouement* glorifiziert wurden, in ästhetischen Angelegenheiten diskursbestimmend geworden war. Dass diese Einschätzung der historischen Wirklichkeit gerecht wird, lässt sich unter anderem auch daran ablesen, dass dem tonangebenden weiblichen Publikum auch in theatertheoretischen Texten verstärkt Beachtung geschenkt wurde,[59] so beispielweise der 1657 erstveröffentlichten *Pratique du Théâtre* des Abbé d'Aubignac,[60] Theaterstücken wie Molières *Les Précieuses ridicules* (1659/1660) und literarischen Paratexten wie dem Vorwort zu Pierre Corneilles Tragödie *Œdipe* (1659), in dem die „délicatesse de nos dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire" hervorgehoben wird.[61]

Neben einer Ausrichtung auf den weiblich geprägten, bürgerlich-meritokratischen Wertehorizont zeichnet sich Thomas Corneilles *Timocrate*, wie

---

58 Ebd. S. 125.

59 Myriam Dufour-Maître argumentiert indes, dass sich Thomas Corneilles Ausrichtung auf den von Frauen dominierten Geschmack der Zeit insofern nicht in seiner Dramaturgie widerspiegele, als männlichen Figuren dort, gerade was heroische Aspekte angeht, nach wie vor die Hauptrollen überlassen werden. Vgl. DUFOUR-MAITRE, Myriam: „*Le théâtre de Thomas Corneille : un « triomphe des dames » ?*", in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 203–216.

60 Zum misogynen Frauenbild des Theatertheoretikers vgl. BOURQUE, Bernard J.: *All the Abbé's Women: Power and Misogyny in Seventeenth-Century France, through the Writings of Abbé d'Aubignac*, Tübingen: Narr 2015.

61 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 18–19.

bereits angedeutet, auch durch eine Tendenz zur Entpolitisierung aus. Obschon politische Motive in der Tragödie, deren Thema immerhin der kriegerische Konflikt zweier Königreiche ist, natürlich in gewisser Weise omnipräsent sind, wirken diese doch selten lebensweltlich konkret und können, anders etwa als im Falle von Pierre Corneilles *Nicomède* (1651), nicht als Abbild oder Kommentar der zeitgenössischen politischen Verhältnisse betrachtet werden. „Cette société, où les femmes commençaient à dominer", so versucht Gustave Reynier die Transformation der Heldenbilder rein geschlechterpolitisch zu erklären, „ne pouvait pas suivre Pierre Corneille dans les régions de l'austère devoir et de la haute politique". In romanesken Tragödien wie Thomas Corneilles *Timocrate* habe sie „tout à la fois le triomphe de l'esprit chevaleresque, qui n'est qu'une forme plus accessible de l'héroïsme, et la glorification de cet amour factice" gefunden.[62] Wenngleich Reyniers androzentristisch gefärbte Erklärung zu kurz greift, kann seine Beobachtung, dass das Heroische in *Timocrate* weniger „austère" wirke, als dies insbesondere beim frühen Pierre Corneille noch der Fall war, für die vorliegende Interpretation fruchtbar gemacht werden. Die politischen Konflikte, die in *Timocrate* aufs Engste mit amourösen Interessen und anderen Themen der Galanterie verbunden sind, wirken deutlich entrückter. Ebenso wie in der Vorlage von La Calprenèdes *roman héroïque* wird Heldentum im Zeichen einer romanesken Idealisierung verhandelt. Das Heroische erscheint so als ein klar fiktional markierter Kosmos, der einem zunehmend heterogenen Publikum im Jahrzehnt nach der Fronde nicht nur Identifikation, sondern auch Evasion von einem wenig heroisch geprägten Alltagsleben ermöglichte:[63]

> „Timocrate, c'est, pour le monde des ruelles, le héros, l'amant parfait tel qu'on a pu le voir incarné en ces princes exceptionnels et qui bénéficient encore de l'auréole du passé. Ils sont désormais assagis, ou exilés : c'est leur légende qui commence."[64]

Wenn Thomas Corneille in der heroisierenden *épître* von der „merveilleuse vivacité" schreibt,[65] mit der der Herzog von Guise einer ersten privaten Lektüre

---

62 REYNIER: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*. S. 141–142.

63 David Collins zufolge wurde nach der Fronde „[t]he seriousness of political tragedy […] abandoned in favor of burlesque and, occasionally, pastoral drama." Vgl. COLLINS: *Thomas Corneille*. S. 52. Die Produktion galanter Dramen ist ein weiterer Bereich, der bei der Beschreibung des literarischen Feldes dieser Zeit mit zu berücksichtigen wäre.

64 DESCOTES: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*". S. 117.

des Stücks gefolgt habe, lässt sich ungeachtet der fraglichen Authentizität der Aussage erahnen, dass die Dramatisierung heroischer Stoffe auch nach den Bürgerkriegen noch gesellschaftliche Relevanz besaß und leidenschaftliche Publikumsreaktionen hervorzurufen vermochte.[66] Anders als Pierre Corneilles Rodrigue und anders auch als Tristans Osman stellt Cléomène/Timocrate jedoch eine Figur dar, die mit Boileau eher als fantastischer „héros chimérique",[67] denn als realitätsnaher, politischer Held zu bezeichnen ist.

---

65 CORNEILLE: *Timocrate, tragédie*. S. 54.

66 Helen L. Harrison beschreibt in einem hellsichtigen Aufsatz, wie Thomas Corneille seine gesamte literarische Karriere über immer wieder heroische Diskurse, Bilder und Figuren verwendete, obwohl ein starker, emphatischer Heldenbegriff aristokratisch-militärischer Prägung seit der Mitte des Jahrhunderts in Kritik geraten war. Vgl. HARRISON, Helen L.: „*A Tragedy of Gratitude : Thomas Corneille's Ariane and the Demolition of the Hero*", in: *Australian Journal of French Studies 34/2* (1997), S. 183–195.

67 BOILEAU-DESPRÉAUX: *Œuvres*. S. 302.

4. MOLIERE: *LE FESTIN DE PIERRE* – DER LIBERTINE HELD

Molières Komödie *Le Festin de Pierre*, besser bekannt unter dem Namen ihres Protagonisten, Don Juan, zählt zu einem der berühmtesten, auch heute noch am meisten gespielten Stücke der Dramenliteratur des *Siècle classique*.[1] Dabei handelt es sich um ein Werk, das – wie noch genauer gezeigt werden soll – sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht gerade nicht als typisch ‚klassisch' gelten kann. Sein „singulier caractère" wurde deshalb bereits im kurzen Vorankündigungstext, den Jean Lorets am 14. Februar 1665 in der *Muze historique* veröffentlichte, sicherlich zu Recht hervorgehoben.[2] Die rhythmische Prosa, die das klassische Metrum des Alexandriners ersetzt, ist ebenso ein Indiz für einen bedeutenden Innovationsschub, wie der gewagte Blick, den Molière auf das Phänomen des Heroischen wirft. Don Juan, der Atheist, Verführer und Edelmann zugleich ist, stellt die mit Abstand schillerndste Heldenfigur der kanonischen Dramentexte des 17. Jahrhunderts dar. Wenngleich der „héros prométhéen", als welcher Don Juan von Georges Forestier und Claude Bourqui bezeich-

---

1 Aufgrund der komplexen Editionsgeschichte des auf Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) und weitere Bearbeitungen des Stoffs durch Giacinto Andrea Cicognini, Nicolas Drouin (Dorimond) und Jean Deschamps (de Villiers) zurückgehenden Stücks, das erst 1682 und damit 17 Jahre nach seiner Uraufführung 1665 erstmals gedruckt vorlag, herrscht bis heute Uneinigkeit darüber, welcher Titel dem Werk korrekterweise zu geben ist. Die Varianten reichen von *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, dem Titel der Pariser Ausgabe von 1682, über *Le Festin de Pierre*, dem Titel des 1665 im Palais-Royal aufgeführten Bühnenspektakels wie auch der Amsterdamer Ausgabe von 1683, bis hin zu den Kurztiteln *Dom Juan* bzw. auch *Don Juan*. Da die Amsterdamer Version des Textes, die 1999 in einer kritischen Ausgabe von Joan DeJean herausgegeben wurde, der ursprünglichen, mit dem Tod Molières 1673 verloren gegangenen Fassung am nähesten kommt und nicht, wie die häufig herangezogene Pariser Version von 1682, an wichtigen Stellen zensiert ist, liegt den folgenden Analysen die auf den Arbeiten DeJeans aufbauende, von Georges Forestier und Claude Bourqui 2010 in der *Bibliothèque de la Pléiade* besorgte Edition zugrunde. Für einen editionsgeschichtlichen Überblick vgl. die ausführliche *Notice* zum Stück: MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 1619–1666. Ebenfalls: DEJEAN, Joan E. (Hrsg.): *Le Festin de pierre (Dom Juan) - Ed. critique du texte d'Amsterdam (1683)*, Genf: Droz 1999. S. 7–46.

2 LORET, Jean: *La Muze historique ou Recueïl des lettres en vers, contenant les nouvelles du temps*, Paris: Charles Chenault 1665. S. 28.

net wird,[3] einerseits klar in die von Stücken wie Corneilles *Cid* geebnete Spur des Heroischen tritt, führt er andererseits zentrale Konzepte wie die Ehre und die Anerkennung des Helden ad absurdum und muss in mehrfacher Hinsicht als eine Figur betrachtet werden, die an den Grenzen des Heroischen operiert. Im Vergleich zu den bisher ausführlicher besprochenen Stücken *Le Cid*, *Osman* und *Timocrate*, die bisweilen selbst schon keinen durchgehend affirmativen Bezug zur Vorstellung von Heldentum als einem verbindlichen Ideal der Lebensführung, Bildung und Erziehung aufwiesen, erscheint Molières *Le Festin de Pierre* als ein Extremfall. Die transgressiven und agonalen Aspekte des Heroischen werden in ein Maß gesteigert, das es mitunter fraglich erscheinen lässt, ob es sich bei Don Juan überhaupt noch um einen Helden im emphatischen Sinne oder nicht eher um einen Schurken und Verbrecher und damit um einen Antihelden handelt. Die genauere Erörterung dieser Fragestellung ist unter anderem Aufgabe des vorliegenden Kapitels.

Eine weitere Schwierigkeit bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Molières Stück liegt darin begründet, dass dieses, mehr als alle anderen Stücke des Korpus, einen lebendigen Mythos darstellt, der mit jeder Lektüre, Inszenierung, Verfilmung, didaktischen Vermittlung und wissenschaftlichen Analyse um neue Deutungs- und Bedeutungsschichten reicher wird. In einem Kommentar zur berühmten Inszenierung des Stücks durch Jean Vilar im Jahre 1953 lässt sich selbst ein ansonsten nicht zu Hyperbolik neigender Roland Barthes dazu hinreißen, *Le Festin de Pierre* als „œuvre forte, pleine, admirablement cohérente, éblouissante d'audace, nue et métallique, l'un de ces grands textes qui sont vraiment l'honneur des hommes" zu rühmen.[4] Da sich diese Arbeit die Aufgabe gestellt hat, literarische Phänomene des Heroischen im historischen Kontext ihrer Entstehung und ersten Wirkung zu untersuchen, ist es von größter Wichtigkeit, sich die etablierten Urteile zum Helden- bzw. Antiheldenstatus Don Juans, die insbesondere durch das moderne Interesse an der Figur geprägt wurden, bewusst zu machen und so einen möglichst unverstellten Blick auf Molières Stück

---

3 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1620.

4 BARTHES, Roland: *Écrits sur le théâtre*, Paris: Seuil 2002. S. 58. Barthes Eloge steht Bertolt Brechts mindestens ebenso parteiergreifende, marxistisch geprägte Kritik an der Figur des libertinen Feudalherrn gegenüber. In einer Notiz zur Inszenierung seiner Bearbeitung des Stücks durch Benno Besson 1952 macht er klar: „Wir befinden uns nicht auf der Seite Molières. Dieser votiert für Don Juan […]. Wir sind gegen parasitäre Lebensfreude." BRECHT, Bertolt: „*Zu Don Juan von Molière*", in: WITTMANN, Brigitte (Hrsg.): *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 133–137. Hier S. 134.

zu gewinnen.[5] Literarische Adaptationen von Autoren wie E.T.A. Hoffmann, Lord Byron, Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Miguel de Unamuno und Max Frisch oder die Interpretationen von Theoretikern wie Søren Kierkegaard, Otto Rank und Albert Camus können natürlich nicht ganz ausgeblendet werden. Sie sollten aber zumindest nicht ahistorisch verwendet werden, um Aspekte im Werk Molières zu erklären, die im ursprünglichen Kontext anders gedeutet werden müssen. In Anbetracht der Fülle an substantiellen Studien, die die bisherige Forschung zu Molières Skandalstück bereits hervorgebracht hat, kann das Ziel der vorliegenden Arbeit auch nicht darin liegen, *Le Festin de Pierre* als Ganzes neu verstehen zu wollen. Stattdessen soll das Stück, was bislang nur in kleineren Arbeiten geleistet wurde,[6] dezidiert daraufhin untersucht werden, wie es sich in seinem spezifischen literarhistorischen Kontext zu Fragen nach der Ethik und der Ästhetik des Heroischen verhält.

---

5 Gute Überblicksdarstellungen des literarischen Mythos bieten: WATT, Ian P.: *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press 1996. S. 90–119.; WILSON, James D.: „*Tirso, Molière, and Byron: The Emergence of Don Juan as Romantic Hero*", in: *South Central Bulletin 32/4* (1972), S. 246–248.; WEINSTEIN, Leo: *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford: Stanford University Press 1959.; ROUSSET, Jean: *Le mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin 1984.; GNÜG, Hiltrud: *Don Juan: ein Mythos der Neuzeit*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1993.; PIZZARI, Serafino: *Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris: Nizet 1986. Eine Bibliografie, die die bedeutendsten internationalen Adaptationen des Stoffs in literarischen Texten bis zum Ende des 20. Jahrhunderts verzeichnet, bieten: LOSADA GOYA, José Manuel und José MANUEL: *Bibliography of the myth of Don Juan in literary history*, Lewiston: Mellen 1997.

6 Zu nennen sind hier in erster Linie folgende Arbeiten: NELSON, Robert J.: „*The Unreconstructed Heroes of Molière*", in: *The Tulane Drama Review 4/3* (1960), S. 14–37.; WALKER, Hallam: „*The Self-Creating Hero in Dom Juan*", in: *French Review 36/2* (1962), S. 167–174.; ALBANESE, Ralph: „*Quelques héros criminels chez Molière*", in: *French Forum 1/3* (1976), S. 217–225.; DENS, Jean-Pierre: „*Dom Juan : héroïsme et désir*", in: *The French Review 50/6* (1977), S. 835–841.; LAWRENCE, Francis L.: „*Dom Juan and the Manifest God: Molière's Antitragic Hero*", in: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 93/1* (1978), S. 86–94.; MAZAHERI, Homayoun: „*Dom Juan ou le libertin martyr: Le rôle de la statue et la fin symbolique du héros*", in: *Revue d'Histoire du Theatre 4* (1993), S. 45–56.; GEORGES, André: „*Le héros de Molière : Don Juan Tenorio ou le séducteur traqué par Dieu*", in: *Romanic Review 88/4* (1997), S. 529–555.

4.1 Der Held als Grenzfigur und die Grenzen des Heroischen

Lässt man die Protagonisten des Molière'schen Theaters Revue passieren, fällt es prinzipiell schwer, Figuren auszumachen, welchen heroische Charakteristika eignen. Vor dem Hintergrund der für Molières Zeit durchaus repräsentativen Komödiendefinition des Abbé d'Aubignac, derzufolge es in der Gattung um „actions populaires, et nullement Héroïques" gehe,[7] ist diese Beobachtung in Bezug auf einen Autor wenig überraschend, der sich fast ausschließlich auf die Produktion von Komödien spezialisiert hatte.[8] Wenngleich sich im gesamten Œuvre Molières demnach keine Figuren finden, die sich auf heroischer Ebene mit einem Rodrigue, einem Osman oder einem Timocrate messen könnten, entdeckt man bei genauerem Hinsehen doch eine Reihe von Protagonisten, die sich in den Grenzbereichen des Heroischen bewegen, wie es in den ernsthaften Gattungen der Epoche, und hierbei insbesondere der ersten Hälfte des Jahrhunderts, seinen Ausdruck gefunden hatte. Ein Figurentyp, der bei Molière immer wieder auftaucht und hier an erster Stelle zu nennen ist, ist jener des *fourbe* – des klugen, pragmatischen und gerissenen, dabei aber nicht selten auch mutigen und selbstlosen Dieners, demgegenüber der noble Herr und Meister wenig glanzvoll wirkt. Der Figur des Pikaro nicht unähnlich, stellt der *fourbe* nicht, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, eine radikale parodistische Dekonstruktion des traditionellen Heldenmodells dar.[9] Vielmehr manifestiert sich in ihm eine grundlegende Transformation des Heroischen, das in der Zeit nach der Fronde nicht mehr einzig auf den aristokratisch-militärischen Idealen von *naissance*, *générosité* und *gloire* aufbaut, sondern sich – wie im vorhergehenden Kapitel gesehen – zunehmend auch an bürgerlich-materialistischen Leitkategorien wie Klugheit,

---

7 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 144.

8 Obwohl Molière durchaus Interesse an tragischen Stoffen gehabt zu haben scheint und mit seiner Truppe unter anderem die Stücke *Nicomède*, *Rodogune* und *Cinna ou la clémence d'Auguste* von Pierre Corneille inszenierte, findet sich in seinem Œuvre keine einzige klassische Tragödie. Mit *Dom Garcie de Navarre* (1661/1682), einer *comédie héroïque*, nähert er sich der ernsten Gattung am meisten an, daneben weisen – wie noch ausführlicher gezeigt werden soll – auch die beiden Komödien *Le Festin de Pierre* (1665/1682) und *Le Misanthrope* (1666/1682) Züge einer Tragödie auf.

9 Frédéric Chaveau übersieht bei seinem insbesondere auf das 19. Jahrhundert fokussierenden Beitrag zur gesellschaftlichen Funktion und medialen Konstruktion des *fourbe*, dass die Figur gerade in der vormodernen Literatur nicht immer schon rein negative Aspekte in sich vereinigte. Vgl. CHAUVAUD, Frédéric: „*Le fourbe : figure haïssable et bouc émissaire*", in: CHAUVAUD, Frédéric (Hrsg.): *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2012, S. 95–108.

Verdienst und Erfolg orientiert. „Au sein d'une société figée", so Karolyn Waterson in einer aufschlussreichen Studie zu den gesellschaftlichen Hintergründen des Wandels, „c'est désormais le fourbe qui incarne la probité et l'héroïsme passe des mains du digne soutien de l'Etat à celles d'un valet frondeur".[10] Durch die Betonung der Gerissenheit des *fourbe* wird überdies auch ein Motiv aufgenommen, das in der Figur des listenreichen Odysseus seit der Antike einen festen, wenn auch randständigen, Platz im Bezug auf das Personal heroischer Narrative hat. Figuren wie Hali (*Le Sicilien ou l'Amour peintre*), Mascarille (*L'Étourdi ou les contre-temps*), Nérine, Sbrigani (*Monsieur de Pourceaugnac*) und Scapin (*Les Fourberies de Scapin*) stellen keine Helden im klassischen Sinne dar. Obwohl sie die nicht mehr zeitgemäße Konzeption eines Heroismus der Seelengröße und der Handlungsmacht, wie er in den frühen Stücken Pierre Corneilles und seiner Generation an Form gewonnen hatte, in der Tat satirisch unterlaufen und dem Lachen von Zuschauer- und Leserschaft preisgeben, sind sie der Vorstellung eines emphatischen Heldentums aber doch stärker verpflichtet, als bisher gemeinhin wahrgenommen wurde. Wenn Mascarille seinem Herrn in *L'Étourdi ou les contre-temps* (1658/1682) beispielsweise mehrfach durch List zum Erfolg in der Liebe zu verhelfen versucht und das Kalkül jeweils nur deshalb nicht aufgeht, weil Letzterer sich kontinuierlich selbst ein Bein stellt, erhält die überlegene Gewitztheit, Schlagfertigkeit und Erfindungsgabe des schelmischen Dieners durchaus ernsthaft heroische Züge. Als Mascarille sich in der achten Szene des dritten Aktes als „fourbum Imperator" bezeichnet, dem nach dem jüngsten „rare exploit" zustehe, als „Héros" mit einem „laurier sur la tête" samt einer lateinischen Inschrift in gold glänzenden Lettern porträtiert zu werden, dient die Transposition der traditionellen Lexik des Heroischen in das wenig ruhmreiche Feld des Liebeshandels offensichtlich parodistischen Zwecken:

„Ô ! que dans un moment Lélie aura de joie !
Sa maîtresse en nos mains tomber par cette voie !
Recevoir tout son bien, d'où l'on attend le mal !
Et devenir heureux par la main d'un rival !
Après ce rare exploit, je veux que l'on s'apprête
À me peindre en Héros, un laurier sur la tête,

---

10 WATERSON, Karolyn: „*Du héros guerrier au fourbe héroïque : les transmutations des valeurs cornéliennes dans le théâtre de Moliere*", in: *XVIIe Siecle 113* (1976), S. 49–57. Hier S. 51.

Et qu'au bas du portrait on mette en lettres d'or,
Vivat Mascarillus, fourbum Imperator !" (II,viii,787-794)[11]

Indes schwingt bei aller Satire in vielen Komödien Molières auch eine ernsthaft anerkennende Note für die transgressive Figur des Schelms mit, der mit einem Begriff Karolyn Watersons treffend als „fourbe héroïque" bezeichnet werden kann.[12]

Neben der typisierten Dienerfigur des *fourbe* kommen aber auch anderen Protagonisten der Molière'schen Komödien heroische Eigenschaften zu. Wie Jürgen Grimm bei seiner Interpretation des *Misanthrope* (1666) überzeugend herausgearbeitet hat,[13] verkörpert Alceste eine ambivalente Figur, die sowohl komische als auch tragische Elemente in sich vereint und die Züge eines heroischen Individuums trägt.[14] Obwohl Grimm plausibel gegen die Glorifizierung des die gesellschaftlichen Lügen und Maskeraden radikal denunzierenden Einzelgängers argumentiert, die der Figur des Alceste seit der Spätaufklärung und Romantik durch Interpreten wie Jean-Jacques Rousseau zuteil wurde,[15] und die Komik der moralisch anachronistischen Figur im literarhistorischen Kontext einer von der Moralistik und ihrer Vorstellung ethisch-moralischer Zwischenlagen geprägten Zeit betont, stellt auch er klar heraus, dass es im Stück selbst genü-

---

11 MOLIERE: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges FORESTIER und Claude BOURQUI, Paris: Gallimard 2010. S. 237.

12 Ebd.

13 Vgl. GRIMM, Jürgen: „*Der unzeitgemäße Held zwischen Komik und Tragik: Molières Menschenfeind*", in: KAISER, Gerhard R. (Hrsg.): *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*, Heidelberg: Winter 1998, S. 63–84.

14 Hans Robert Jauss zeigt, dass die Ambivalenz Alcestes auch darin zu sehen ist, dass er mit Célimène genau jene Frau liebt, die all diejenigen Werte verkörpert, die er ansonsten ablehnt und bekämpft. In Anspielung auf den ursprünglich für das Stück vorgesehenen Titel schreibt Jauss von der „comic self-contradiction of an *atrabilaire amoureux* who is in principle a misanthrope but, by way of exception, is nevertheless in love." JAUSS, Hans Robert: „*The Paradox of the Misanthrope*", in: *Comparative Literature 35/4* (1983), S. 305–322. Hier S. 316. James F. Gaines arbeitet weitere Paradoxien heraus, die Alcestes Weltbild und Weltverhältnis bestimmen: GAINES, James F: „*Caractères, Superstition, and Idées reçues: Communicative Paradoxes in Le Misanthrope*", *Molière and Paradox: Skepticism and Theater in the Early Modern Age*, Tübingen: Narr 2010, S. 75–89.

15 Vgl. Rousseaus Interpretation des Stücks in der theatertheoretischen *Lettre à d'Alembert* von 1758: ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, Bd. 5, hrsg. v. Bernard GAGNEBIN und Jean ROUSSET, Paris: Gallimard 1995. S. 33–41.

gend Hinweise für eine heroische Lesart des Protagonisten gebe. Alceste sei als eine Figur zu sehen, der durch Prinzipien wie Ehrlichkeit, Entschlossenheit und Opferbereitschaft bei aller Komik auch eine tragisch-heroische Dimension zukommt.[16] Insbesondere für die tugendhafte Éliante, die ihn vergeblich liebt, ist Alceste ein Held, der in Zeiten der Heuchelei und Scheinheiligkeit trotz massiver Nachteile, die sich für ihn daraus ergeben, am ethischen Ideal der Aufrichtigkeit („sincérité") festhält:[17]

„Dans ses façons d'agir, il est fort singulier,
Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier ;
Et la sincérité dont son Âme se pique,
A quelque chose, en soi, de noble, et d'héroïque ;
C'est une Vertu rare, au Siècle d'aujourd'hui,
Et je la voudrais voir, partout, comme chez lui." (IV,i,1163-1168)[18]

Zusätzlich zu Figuren wie Alceste und den vielen Gestalten des *fourbe*, die auf ihre je verschiedene Art am Heroischen partizipieren, gibt es mit Don Juan, der seit Tirso de Molinas Ursprungstext den Archetypus des „erotischen Helden" vertritt,[19] eine weitere Figur im Molière'schen Dramenwerk, die – wenn auch nicht im vollen Sinne – Anteil am Heroischen hat. Die radikale Transgressivität, mit der Don Juan gegen die gesellschaftlichen Maximen seiner Zeit lebt und ei-

---

16 Zu dieser Beobachtung kommt auch Jacques Chupeau, der die „héroïsation d'Alceste" vonseiten der Kritik seit der Romantik nachvollzieht, den Heldenstatus der Figur darüber hinaus aber auch textimmanent begründet. Vgl. CHUPEAU, Jacques: „*Variations sur Le Misanthrope : Alceste, Philinte et Célimène, ou de l'héroïsme, de l'honnêteté et de la liberté*", in: WAGNER, Jacques (Hrsg.): *Des sens au sens : littérature & morale de Molière à Voltaire*, Louvain: Editions Peeters 2007, S. 13–23. Marcel Gutwirth betont dem gegenüber weniger überzeugend einzig die lächerlich-komische Dimension der Figur: GUTWIRTH, Marcel: „*Dom Garcie de Navarre et Le Misanthrope: De la comédie héroïque au comique du héros*", in: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 83/1* (1968), S. 118–129. Insbes. S. 126f.

17 Doris Kolesch argumentiert dagegen zu einseitig, dass Alceste gerade durch die Forderung nach absoluter *sincérité* zur komischen und lächerlichen Figur wird. Vgl. KOLESCH, Doris: „*Molières Misanthrope: Komik und soziale Performanz*", in: MENNEMEIER, Franz Norbert (Hrsg.): *Die großen Komödien Europas*, Tübingen: Francke 2000, S. 101–119. Insbes. S. 104ff.

18 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 698.

19 RANK, Otto: *Die Don Juan-Gestalt*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924. S. 7.

nen modern anmutenden, entgrenzten Individualismus verteidigt, rücken ihn in mancherlei Hinsicht in die Nähe der nur ein Jahr später geschaffenen Figur des Alceste.[20] Dessen ungeachtet stellt die schillernde Figur, in der Mut und Feigheit, Aufrichtigkeit und Heuchelei, Ehrenhaftigkeit und Niederträchtigkeit in einzigartiger Weise aufeinandertreffen, einen eigenen Fall dar. Im nun folgenden Teil der Untersuchung soll es erstens darum gehen, den erotischen Aspekt des Verführers in Hinblick auf den Gegenstandsbereich des Heroischen näher zu bestimmen, bevor zweitens geklärt werden soll, wie sich Heroisierung und Deheroisierung, Helden- und Antiheldentum genauer zueinander verhalten.

4.1.1 Heros und Eros: Der Held als Verführer

Wie bei der Darstellung von Heldenfiguren häufig zu beobachten, ist auch Molières Don Juan durch ein besonderes Verhältnis zu den anderen Figuren des Dramas definiert. Obwohl der amoralische Verführer auf viel Kritik und Feindschaft stößt, kommt ihm als charismatische Ausnahmefigur – anders als in den französischen Vorlagen von Dorimond und de Villiers, die Don Juan einseitig als *Fils criminel* und damit als durchtriebene und verachtenswerte Figur behandeln[21] – auch Bewunderung, Anerkennung und Gefolgschaft zu. Durch sein rhetorisches Geschick, sein kühnes Auftreten sowie seine falschen Versprechungen schafft der „épouseur du genre humain“, so eine bekannte Formel seines kongenialen Dieners Sganarelle,[22] es immer wieder, Frauen von sich einzunehmen und zu Opfern seiner schrankenlosen Eroberungslust zu machen. Was sich bereits in den Gefühlen kundtat, die Chimène und die Infantin für Rodrigue, die Muftitochter für Osman und Ériphile für Cléomène/Timocrate empfinden, erreicht in Molières *Festin de Pierre* seinen deutlichsten Ausdruck: Der Held verfügt über eine erotische Ausstrahlung, die – unentscheidbar, ob als Ursache oder als Ergebnis – sein Verhältnis zu den anderen Figuren insofern prägt, als sie ein deutliches Machtgefälle zwischen dem Bewunderten und seinen Bewunderern, dem

---

20 Jules Brody konstatiert in diesem Zusammenhang, dass sich beide Stücke an zentraler Stelle mit den „questions raised by the assertion of a powerfull individuality in the face of the collective will“ beschäftigen: BRODY, Jules: „*‚Don Juan‘ and ‚Le Misanthrope‘, or the Esthetics of Individualism in Molière*“, in: *PMLA 84/3* (1969), S. 559–576. Hier. S. 568–569.

21 Die Stücke von Dorimond (1659) und de Villiers (1660), die beide *Le festin de Pierre ou le Fils criminel* lauten, tragen den deheroisierenden Zusatz jeweils schon im Titel. Vgl. dazu: GENDARME DE BEVOTTE, Georges und Roger GUICHEMERRE (Hrsg.): *Le festin de Pierre avant Molière : Dorimond, de Villiers, scénario des ita-liens*, Paris: Nizet 1988.

22 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 871.

Faszinosum und den Faszinierten begründet. Don Juan drängt Figuren wie Sganarelle und dem Händler Monsieur Dimanche geschickt seinen Willen auf, vor allem aber erobert und dominiert er seine Gespielinnen auf affektiv-erotischer Ebene, wobei er selbst von Gefühlen unberührt bleibt.

Die etymologische Verbindung, die in Platons Dialog *Kratylos* spielerisch zwischen den Wörtern ‚Heros' und ‚Eros' konstruiert wird – Sokrates erklärt seinem Gesprächspartner Hermogenes, dass die halbgötterhaften Heroen insofern von Eros abstammten, als „Eros entweder einen Gott einer Sterblichen oder einer Göttlichen einen Sterblichen zuführte"[23] –, ist zwar sprachgeschichtlich nicht haltbar und thematisiert statt der Wirkung die Genese der Helden,[24] sie ist aber nichtsdestotrotz dazu geeignet, den Zusammenhang jener beiden Phänomene näher in den Blick zu bekommen, die in Molières Version des Don Juan-Mythos aufs Engste miteinander verflochten sind. Don Juan ist, um ein Wort von Otto Rank erneut aufzugreifen, der Inbegriff des „erotischen Helden".[25] Wenngleich die Erotik im Gegensatz zum heutigen, häufig monoperspektivisch verkürzten Alltagsverständnis der Figur als begnadeter Liebhaber, nur einen Handlungs- und Wirkungsbereich Don Juans ausmacht,[26] kommt diesem zweifelsohne zentrale Bedeutung zu. In seiner Studie zur erotischen Literatur des französischen 17. Jahrhunderts verhandelt Michel Jeanneret Molières skandalumwitterten Helden als Kulminationspunkt einer breiteren literarischen Faszination für den Typus des charismatischen Verführers, der sein erotisches Bedürfnis über alles stellt und damit als transgressive Figur par excellence mit den moralischen Konventionen der Gesellschaft bricht: „Molière a été séduit par le séduc-

---

23 PLATON: *Kratylos, Parmenides, Theaitetos, Sophistes, Politikos, Philebos, Briefe*, hrsg. v. Walter F. OTTO und Ursula WOLF, übers. v. Friedrich SCHLEIERMACHER, Reinbek: Rowohlt 2010. S. 35.

24 Zur semantischen Verbindung von ‚Heros' und ‚Eros' vgl. ferner: JACQUART, Danielle und Claude THOMASSET: „*L'amour ‚héroïque' à travers le traité d'Arnaud de Villeneuve*", in: CEARD, Jean und Pierre NAUDIN (Hrsg.): *La folie et le corps*, Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure 1985, S. 143–158.

25 RANK: *Die Don Juan-Gestalt*. S. 7.

26 Der direkten Reaktion des Prince de Conti, der das Stück in seinem 1666 erschienenen *Traité de la comédie et des spectacles* als „école ouverte d'athéisme" kritisiert, ist beispielsweise zu entnehmen, dass die Zeitgenossen vor dem Hintergrund der noch immer schwelenden *Querelle de Tartuffe* auch Anstoß an den religionskritischen Aspekten nahmen. Vgl. dazu: CONTI, Armand de Bourbon: „*Traité de la comédie et des spectacles*", in: THIROUIN, Laurent (Hrsg.): *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris: Champion 1998, S. 185–215. Hier S. 212.

teur et a créé un personnage ambivalent, vicieux mais charmeur, fourbe mais beau, intelligent, habile.“[27]

Die geistesgeschichtliche Strömung, zu der die Figur des Tabubrechers gehört, ist – was seit langem eine zentrale Erkenntnis der Molière-Forschung darstellt – die der *libertinage*. Don Juan ist dabei in seiner Rolle als freiheitsliebender Atheist, dessen Glaubensbekenntnis sich in der bekannten Formel „Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle et que quatre et quatre font huit“ niederschlägt,[28] zum einen als Anhänger einer „libertinage de pensée“ zu begreifen, die insbesondere an den Dogmen der Religion rüttelt. Zum anderen, und dieser Aspekt ist für die aktuelle Fragestellung von besonderem Gewicht, ist Don Juan aber auch in moralisch-sexueller Hinsicht einer „libertinage de mœurs“ verpflichtet.[29] Der Figur des *rake* nicht unähnlich, die im England der Restaurationszeit ihre Blüten trieb,[30] verteidigt Molières Don Juan die Freiheit seines individuellen Begehrens gegenüber den gesellschaftlich-religiösen Autoritäten von Ehe, Recht, Gewissen und Gott. Die zerstörerische Gewalt, die seinem Tun prinzipiell auch eignet, nimmt Don Juan nicht ein einziges Mal zur Kenntnis, Schuldgefühle scheint er nicht zu empfinden. In der Manier eines Feudalherrn, der für sein Handeln niemandem Rechenschaft schuldig ist – Dietmar Voss spricht mit Blick auf die Adaptation der Figur bei Mozart und Da Ponte treffend von der „Selbstherrlichkeit des spanischen Granden“[31] –, interpretiert er die Existenz eines Begehrens als Legitimation für dessen Erfüllung. Der idealisti-

---

27 JEANNERET: *Eros rebelle*. S. 306.

28 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 875.

29 JEANNERET: *Eros rebelle*. S. 303. Michel Jeanneret ist indes nicht der erste, der Don Juan als Libertin interpretiert. Weitere einschlägige Studien sind: LESPIRE, Roger: „*Le ‚Libertinage‘ de Molière et la portée de ‚Dom Juan‘*“, in: *Revue belge de philologie et d’histoire 28/1* (1950), S. 29–58.; CAIRNCROSS, J.: *Moliere bourgeois et libertin: Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope*, Paris: Nizet 1963.; LAFOURCADE, Paulette: *Molière et l’esprit libertin*, Paris: Cercle Parisien 1973.; PEACOCK, Noël A.: „*Dom Juan ou le libertin imaginaire*“, in: *Forum for Modern Language Studies 24/4* (1988), S. 332–345.; BLOCH, Olivier: „*Cyrano, Molière, et l’écriture libertine*“, in: *Lettre Clandestine 5* (1996), S. 241–250.; ROUGET, François: „*Molière lecteur d’Étienne Pasquier ? Réflexions autour du libertinage de Dom Juan*“, in: *Dix-septième siècle 211/2* (2001), S. 257–267.; VULLIARD, Christine: „*Dom Juan : pièce libertine et baroque ?*“, in: ÉVRARD, Franck (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Ellipses 2003, S. 30–41.; MCKENNA, Antony: *Molière, dramaturge libertin*, Paris: Champion 2005.

30 Vgl. dazu: WEBER: *The restoration rake-hero*.

31 VOSS: „*Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*“. Hier S. 24.

sche Imperativ einer moralischen Welt des Sein-Sollenden wird von ihm materialistisch dekonstruiert, wodurch dem Sein selbst im Sinne eines bloßen Vorhandenseins affektiv-körperlicher Impulse, normative Geltung verliehen wird. Mehr noch als dies bei den ebenfalls nach einem feudalen Muster entworfenen Figuren des Don Diègue und des Comte de Gormas aus Corneilles *Cid* der Fall war, stellen der eigene Trieb und Wille für Don Juan das oberste und einzige Gesetz dar.[32] Wie wird die Figur des Don Juan von Molière nun aber konkret als sexueller Libertin konstruiert, dem zumindest partiell ein heroischer Status zukommt? Angesichts der Tatsache, dass Heldentum immer ein relationales Phänomen ist, das von der Wahrnehmung, Anerkennung und Darstellung anderer Figuren abhängt, sollen die interpersonalen Aspekte der heroischen Figurationen des *Festin de Pierre* bei der nun folgenden Textanalyse mit besonderer Sorgfalt bedacht werden.

In der ersten Szene des Stücks, die einem expositorischen Gespräch zwischen Sganarelle und Gusman, dem Diener Done Elvires, Raum gibt, wird Don Juan in der kritischen Rede seines Dieners wenig schmeichelhaft als „pourceau d'Épicure", „bête brute" und „épouseur à toutes mains" bezeichnet, der seiner sexuellen Exzesse wegen den Namen des „plus grand scélérat que la terre ait jamais porté" verdiene.[33] Drückt sich Sganarelle bei seinem ins Groteske gesteigerten Porträt noch eher allgemein aus, wird Gusman deutlich konkreter und kommt auf die perfiden Akte zu sprechen, die Don Juan vollbracht hat, um seine Herrin zu verführen:

„Je ne sais pas de vrai quel homme il peut être, s'il faut qu'il nous ait fait cette perfidie, et je ne comprends point comme après tant d'amour et tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs, et de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentes et de serments réitérés, tant de transports enfin, et tant d'emportements qu'il a fait paraître, jusques à forcer dans sa passion l'obstacle sacré d'un

32 James Doolittle sieht in seiner problematischen, da tendenziell ahistorisch verfahrenden Interpretation des Stücks gerade im radikalen Voluntarismus Don Juans dessen „humanity" im Sinne einer modernen Vorstellung von Autonomie und Individualismus verwirklicht. Vgl. DOOLITTLE, James: „*The Humanity of Molière's Dom Juan*", in: GUICHARNAUD, Jacques (Hrsg.): *Molière: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1964, S. 90–102. Insbes. S. 101.

33 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 850–851. Da es sich bei dem Drama um ein Prosastück handelt, werden die Textverweise nicht – wie bisher – durch die Akt-, Szenen- und Versangaben im Fließtext, sondern durch Seitenangaben in den Fußnoten markiert.

Couvent pour mettre Done Elvire en sa puissance, je ne comprends pas, dis-je, comme après tout cela il aurait le cœur de pouvoir manquer à sa parole.“[34]

Genauer betrachtet handelt es sich bei der Folge von Handlungen freilich weniger um eine Verführung, bei der sich die Verführte, wenn auch geschickt manipuliert, letztlich doch aus freien Stücken den Wünschen des Verführers fügt, als vielmehr um eine gewaltvolle Inbesitznahme.[35] Die Formulierungen „forcer […] l'obstacle“ und „mettre […] en sa puissance“ entstammen klar dem Vokabular des Krieges und führen das Motiv der libertinen Eroberung in das Stück ein. Größte Hindernisse – in diesem Fall die heiligen Mauern eines Klosters – werden von Don Juan überwunden, um Done Elvire in seinen Besitz zu bringen. Begreift man die Eroberung der Frau samt der Überwindung der damit verbundenen Hindernisse wie Don Juan als eine heroische Tat, ist diese hier im konkretesten Sinne grenzüberschreitend. Als exzeptionelle Figur überwindet Don Juan aber nicht nur im Fall des Klosters die Grenzen räumlicher, moralischer und rechtlicher Ordnungen.[36]

Der harschen Kritik der beiden Diener setzt der Libertin in der folgenden Szene ein glorifizierendes Selbstporträt gegenüber. In einem Loblied auf das erotische Abenteurertum polemisiert Don Juan gegen die „faux honneur“ der Gesellschaft der *honnêtes gens* mit ihrer Fixierung auf die christliche Tugend der „constance“.[37] Dem Wert der Treue stellt er seine „philosophie galante de l'inconstance“,[38] d.h. seine Maxime der Vielfalt sexueller Kontakte, gegenüber, wobei er sich in der Tradition der Liebeselegien Ovids mit einigem rhetorischen Geschick sogar als Opfer der weiblichen Schönheit stilisiert, der er wehrlos ausgeliefert sei („la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence où elle nous entraîne“).[39] Wenig später stellt er sich im sel-

---

34 Ebd. S. 850.

35 Jürgen Grimm hebt ebenfalls die destruktive „Kehrseite“ der Verführung hervor: GRIMM, Jürgen: „*Die Perversion der sittlichen und religiösen Ordnung: Dom Juan ou Le festin de pierre*“, *Molière*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 108–123. Hier S. 115.

36 Shoshana Felman unterstreicht in ihrer Interpretation des Stücks ebenfalls das Moment der Bewegung: „Don Juan est celui qui ne demeure pas“. FELMAN, Shoshana: *Le scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris: Seuil 1980. S. 62.

37 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 852.

38 Ebd. S. 1635.

39 Ebd. S. 853. Wie von der Forschung schon länger erkannt, verwendet Molière hier ein Motiv, das Ovid in der vierten Elegie des zweiten Buchs seiner *Amores* prägte: „Es widersteht mir und doch – ich muß, was ich hasse, begehren. / Ach, wie drückt, was

ben langen Monolog dann aber deutlich weniger passiv dar. Noch immer als Reaktion auf den Vorwurf seines ihn mitunter sehr offen kritisierenden Dieners heroisiert sich Don Juan selbst. Den seit der Antike einmal mehr mit dem Namen Ovid, aber auch Tibull und Properz verbundenen Topos der Liebe als Jagd- und Kriegskunst aufgreifend, präsentiert Molière einen Helden, der sich im Reiche Amors als einen zweiten Alexander rühmt. Um einen detaillierten Eindruck der Selbstheroisierungsstrategien zu vermitteln, die in der Passage greifen, sei sie in voller Länge wiedergegeben:

> „[O]n goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et à la mener doucement où nous avons envie de la faire venir ; mais lorsqu'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter, tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre coeur les charmes attrayants d'une conquête à faire ; enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent point se résoudre à borner leurs souhaits ; il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens porté à aimer toute la terre, et comme Alexandre je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses."[40]

Ohne an dieser Stelle eine vollständige Liste der Begriffe anzufertigen, die im thematischen Kontext der „conquêtes amoureuses" eine kriegerisch-heroische Semantik besitzen, seien einige besonders aufschlussreiche Formulierungen noch einmal eigens herausgegriffen: Don Juan spricht insbesondere vom Reiz, das Herz einer Frau zu besiegen („réduire […] le cœur d'une jeune beauté"), ihre Scham zu bekämpfen („combattre […] l'innocente pudeur") und ihre Widerstände und Skrupel zu überwinden („forcer […] toutes les petites résistances", „vaincre les scrupules"). Ein Sieg ist ihm in Liebesdingen freilich nicht genug,

---

du gern weggetan, doppelt so schwer. / Denn mir fehlen Gewalt und Kraft, mich selber zu lenken, / Treibe dahin wie ein Kiel mitten im wütenden Meer. / Nicht ein besonderer Reiz lädt ein mein Begehren und Lieben; / Hundert Gründe sind da, immer in Flammen zu stehen." OVIDIUS NASO, Publius: *Amores*, hrsg. & übers. v. Walter MARG, München: Heimeran 1962. S. 63.

40 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 853.

vielmehr kennt sein Begehren keine Grenzen und richtet sich immer wieder auf neue ‚Herausforderungen': „[J]'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent point se résoudre à borner leurs souhaits". Die semantische Parallele zu bekannten dramatischen Figurationen des kriegerischen Heldentums im Korpus der Literatur des *Siècle classique*, etwa Corneilles *Cid* und seine „suite continuelle de victoires", ist nicht zu übersehen.[41] Wenngleich das Motiv der Verführung, das in den ersten beiden Akten an zentraler Stelle verhandelt wird, im Fortgang des Stückes immer weiter hinter das Motiv der Heuchelei zurücktritt, rückt Don Juan an keiner Stelle ernsthaft von seinem Ideal der freien Liebe ab. In der fünften Szene des dritten Aktes beispielsweise deklariert er Sganarelle gegenüber seine Maxime nochmals in aller Deutlichkeit: „[J]'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles […]."[42] Das reuevolle Eingeständnis des eigenen Fehlverhaltens, das Don Juan in der ersten Szene des fünften Aktes seinem Vater gegenüber formuliert („je regarde avec horreur le long dérèglement où j'ai été"[43]), wird von ihm dagegen schon wenig später als bloße Heuchelei kenntlich gemacht: Er widerspricht seinem libertinen Credo demnach nur scheinbar. Man muss den Don Juan-Mythos nicht wie Otto Rank im Sinne einer aussichtslosen Jagd nach der absoluten Frauen- bzw. Mutterfigur psychoanalytisch deuten,[44] um zu erkennen, dass die so Kontur gewinnende Logik des Liebesheldentums letztlich zum Scheitern verurteilt ist.[45] Der erotisch-hedonistische Held kreist um eine leere Mitte, die maximale Befriedi-

---

41 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 691. Michael S. Koppisch setzt sich mit den kriegerisch-heroischen Zügen des Erobererdaseins Don Juans auseinander, reduziert Molières Intentionen bezüglich der Figurencharakterisierung aber zu Unrecht auf eine kritische Satire. Vgl. KOPPISCH, Michael S.: *„‚Grand seigneur méchant homme': Dom Juan and the Credo of Conquest*", *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004, S. 72–86.

42 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 882.

43 Ebd. S. 895.

44 Zusammenfassend schreibt Rank, dass „die eigentliche Don Juan-Phantasie von der Eroberung unzähliger Frauen, die den Helden zu einem männlichen Idealbild gemacht hat, letzten Endes auf der Unerreichbarkeit der Mutter und dem kompensatorischen Ersatz dafür beruht." RANK: *Die Don Juan-Gestalt*. S. 54.

45 Paul Bénichou spricht in diesem Zusammenhang treffend von Don Juans „insatisfaction essentielle", von der „ambition d'aller toujours au-delà des victoires déjà acquises." BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 279.

gung seiner Lust muss stets – was der Figur auch tragische Züge verleiht – unerfüllt bleiben.[46]

In den Repliken, in denen Sganarelle die agonale Ideologie seines Herrn kommentiert, scheint aber noch eine weitere Interpretation von Heldentum auf: Erst poltert er in der zweiten Szene des ersten Aktes allgemein gegen die Vertreter einer ziel- und prinzipienlosen *libertinage* („il y a de certains impertinents dans le monde, qui sont libertins sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts, parce qu'ils croient que cela leur sied bien"[47]), dann paraphrasiert er Done Elvire gegenüber, der er Gründe für das Verschwinden Don Juans nennen soll, den selbstheroisierenden Monolog seines Herrn auf satirische Art und zeichnet so das Bild eines weniger tragischen, als vielmehr lächerlichen Helden: „Madame, les conquérants, Alexandre, et les autres mondes, sont causes de notre départ : voilà Monsieur tout ce que je puis dire."[48] In einem Wortwechsel mit den von Don Juan getäuschten Bauersfrauen Charlotte und Mathurine versucht Sganarelle darüber hinaus sogar, das falsche Spiel seines Herrn aufzudecken und dem „épouseur du genre humain" die Maske des ernsthaft Liebenden und Heiratswilligen vom Gesicht zu reißen. Die deheroisierende Darstellung wird allerdings jäh unterbrochen, als der in seiner Hinterlistigkeit wenig schmeichelhaft Beschriebene hinzutritt:

„Mon Maître est un fourbe, il n'a dessein que de vous abuser, et en a bien abusé d'autres, c'est l'épouseur du genre humain, et (il aperçoit Don Juan) cela est faux, et quiconque vous dira cela, vous lui devez dire qu'il en a menti, mon Maître n'est point l'épouseur du genre humain ; Il n'est point fourbe, n'a pas dessein de vous tromper, et n'en a point abusé d'autres ; ah tenez le voilà, demandez-le plutôt à lui-même.[49]

Die erst offen, dann als Parodie formulierte Kritik, die hier aus Sganarelles Kommentar spricht, tritt an anderer Stelle hinter eine faszinierte Perspektive zurück, die eine zweite wichtige Ebene im Verhältnis des Dieners zu seinem Herrn ausmacht. Antoine Adam konstatiert diesbezüglich zu Recht, dass Sganarelle

---

46 Karolyn Waterson ist demnach zuzustimmen, die Don Juan als einen „protagoniste à mi-chemin entre la tragédie et la comédie" bestimmt: WATERSON: „*Du héros guerrier au fourbe héroïque*". S. 56. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Jürgen Grimm. Vgl. GRIMM: „*Die Perversion der sittlichen und religiösen Ordnung: Dom Juan ou Le festin de pierre*". S. 119ff.

47 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 854.

48 Ebd. S. 857.

49 Ebd. S. 871.

neben Gefühlen der Ablehnung auch Bewunderung und Stolz für seinen amoralischen aber triumphierenden Herrn empfindet:

„Ce valet éprouve une sorte de délectation à décrire les vices de Don Juan. Sa diatribe est violente, mais d'une violence amusée. Ses yeux pétillent, la langue déguste les belles impiétés qu'il rapporte, il éprouve de la fierté à servir un si beau monstre.“[50]

Monsieur Dimanche gegenüber, der in der dritten Szene des vierten Aktes seine Schulden eintreiben möchte und von Don Juan, ohne eine Gelegenheit zu bekommen, sein Anliegen vorzubringen, auf virtuose Art hinauskomplementiert wird, identifiziert sich der Diener ganz mit seinem Herrn und hilft tatkräftig dabei mit, den unliebsamen Gast wieder loszuwerden. Auch die von Sganarelle vorgetragene Apologie des Tabakgenusses, die am Beginn des Stücks steht, zeigt die partielle Identifikation des Dieners mit dem ebenfalls einer Maxime des Genusses folgenden Herrn an.[51] Die bei aller auch offen artikulierten Kritik und Distanznahme zumindest partielle Übernahme des Rollenverhaltens kann so als Beispiel einer *imitatio heroica* beschrieben werden.[52] Die geistige und sprachliche Überlegenheit des Libertins, die im Dialog mit Monsieur Dimanche deutlich wird, fasziniert auch Charlotte. Mehrmals äußert sie in der zweiten Szene des zweiten Aktes die Verlegenheit, in die sie seine rhetorischen Fertigkeiten bringen: „Monsieur, tout ça est trop bien dit pour moi, et je n'ai pas d'esprit pour vous répondre“, heißt es einmal. Und wenig später: „Mon Dieu, je ne sais si vous dites vrai ou non, mais vous faites que l'on vous croie.“[53] Dass der Verzau-

---

50 ADAM, Antoine: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. L'apogée du siècle : Boileau, Molière*, Paris: Del Duca 1966. S. 332.

51 Dieser deklariert seinem Diener den eigenen Handlungsmaßstab völlig unverhohlen: „[S]ongeons seulement à ce qui peut nous donner du plaisir […].“MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 855. Bezüglich der „Freigiebigkeit des Tabakkonsumenten“ und der Bedeutung des Incipits für das weitere Stück vgl. in diesem Zusammenhang die Interpretation von Stephan Leopold: LEOPOLD, Stephan: *Liebe im Ancien Régime: Eros und Polis von Corneille bis Sade*, Paderborn: Fink 2014. S. 271ff.

52 Matei Chihaia fasst die spannungsreichen „rapports dialectiques“ zwischen Don Juan und Sganarelle anschaulich zusammen: CHIHAIA, Matei: „*Représentation et performance chez Furetière et dans Dom Juan*“, in: ZAISER, Rainer (Hrsg.): *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVIIe siècle*, Tübingen: Narr 2007, S. 219–228. Hier S. 227.

53 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. SS. 864, 866. Patrick Dandrey widmet dem Phänomen des „Dom Juan rhéteur“ weiterführende Überlegungen. Vgl. DANDREY, Patrick: *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris: Champion 1993. S. 31–37.

berung der jungen Frau auf Seiten des Verführers kalkuliertes Können gegenübersteht, wird unter anderem daran ersichtlich, dass Don Juan seine Gespielinnen nüchtern als austauschbare Objekte der Begierde wahrnimmt. Charlotte ist nur eine „[a]utre pièce nouvelle" in seiner Trophäensammlung und wird entsprechend emotionslos behandelt.[54] In der zweiten Szene des zweiten Aktes findet sich eine als satirische Dekonstruktion der petrarkistischen Liebeslyrik zu verstehende Passage,[55] in der Don Juan die junge Frau inspiziert, als handele es sich um einen möglichen Erwerb auf dem Viehmarkt: „tournez vous un peu", „haussez un peu la tête", „ouvrez vos yeux entièrement".[56]

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle zum Status des erotischen Heldentums sagen, dass sich über das Stück verteilt affirmative und dekonstruktive Tendenzen in etwa die Waage halten. Das ungebrochen glorifizierenden Selbstbild Don Juans wird zumindest partiell von der bewundernden Wahrnehmung anderer Figuren gestützt, daneben finden sich aber auch Stimmen, die die Lasterhaftigkeit seines Lebenswandels anklagen und die Widersprüche seiner Selbstheroisierung aufdecken. Die Polyphonie der heroisierenden und auch deheroisierenden Zuschreibungen, die so deutlich wird, soll im nun folgenden Kapitel noch weiter gefasst werden.

4.1.2 Don Juan, *héros* und *criminel*?

Wie aus der bisherigen Analyse hervorging, stellt die Erotik eine wichtige Achse der Heroisierung sowie der Deheroisierung in *Le Festin de Pierre* dar. Mit den diskutierten Einschränkungen lässt sich Michel Jeannerets in Bezug auf den *Cid* geäußerte Beobachtung, derzufolge „[é]rotisme et héroïsme pourraient s'exclure mutuellement, mais fonctionnent au contraire comme deux moteurs qui se renforcent l'un l'autre",[57] auch auf Molières Stück übertragen: Die ‚Siege' auf dem Schlachtfeld der Liebe sind der Bereitschaft zuträglich, sich auch in anderen Bereichen durchzusetzen, dieselbe Dynamik greift in die andere Richtung. Um welche anderen Bereiche handelt es sich dabei aber? Zum Zwecke einer vorläufigen Einteilung lässt sich an dieser Stelle ein erster Bereich, den man als ‚Geistesheldentum' bezeichnen könnte, von einem zweiten unterscheiden, der sich unter den Begriff des ‚Tatheldentums' stellen ließe.

---

54 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 864.

55 Zur Körperdarstellung bei Petrarka vgl. HENNIGFELD: *Der ruinierte Körper*. S. 51ff.; LEOPOLD, Stephan: *Die Erotik der Petrarkisten: Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, Paderborn: Fink 2009. S. 61ff.

56 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 864.

57 JEANNERET: *Eros rebelle*. S. 231.

Was in den bisherigen Ausführungen bereits teilweise anklang, ist die Tatsache, dass die Figur des Don Juan sich dadurch von den anderen Figuren des Stücks abhebt, dass sie eine besondere sprachlich-rhetorische Fertigkeit besitzt. Ob als charismatischer Verführer, religiöser Skeptiker oder heuchlerischer Sophist, immer brilliert Don Juan im Kontext sozialer Interaktion und Kommunikation, wodurch er sich – um einen treffenden Begriff von Georges Forestier und Claude Bourqui aufzugreifen – als „héros discoureur" manifestiert.[58] Vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund der höfischen und städtischen Gesellschaft, in der eine Form der Soziabilität praktiziert wurde, die Fähigkeiten wie geistige Wendigkeit und sprachliche Eleganz besonders valorisierte,[59] schafft Molière mit Don Juan gewissermaßen einen Helden der Konversation. Don Juan ist aber nicht nur ein guter Rhetoriker, sondern auch ein skeptischer und rationaler Denker, der sich in einer von Aberglaube und übernatürlichen Phänomenen geprägten Welt ausschließlich auf den eigenen Verstand verlässt.[60] Wenn Sganarelle seinem Herrn in der zweiten Szene des ersten Aktes bescheinigt, dass er „tout comme un Livre" spreche,[61] ist dies ein erster Hinweis auf die literarische und wissenschaftliche Bildung, über die Don Juan verfügt und die ihn dazu befähigt, seine intellektuelle Überlegenheit auszuspielen. Auf das Gelehrtentum Don Juans kommt Sganarelle, wenn auch mit kritischer Absicht, zu sprechen, nachdem sein Herr ihm sein berühmtes arithmetisches Glaubensbekenntnis unterbreitet und sich über seinen Aberglauben lustig gemacht hat. „Monsieur, je n'ai point étudié comme vous […] mais avec mon petit sens et mon petit jugement je vois les choses mieux que tous vos livres",[62] stellt der Diener fest, um von seinem Herrn noch im selben Zug als *raisonneur* bezeichnet zu werden, der sich nicht auf dem Weg der wissenschaftlichen Wahrheit bewegt: „Mais tout en raisonnant, je crois que nous sommes égarés".[63] Sganarelles kreationistischer Faszination für die „machine de l'homme" begegnet Don Juan mit dem nüchternen Blick eines wissenschaftlich geschulten Geistes. Religiösen Erklärungen setzt er

---

58 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1628.

59 Vgl. diesbezüglich die Darstellung in: CHARIATTE: „*Transfigurations du héros dans la culture mondaine du siècle classique : Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld, le chevalier de Méré*". Insbes. S. 38.

60 Sganarelle glaubt bekanntlich an den „Moine bourru". MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 875.

61 Ebd. S. 853.

62 Ebd. S. 875.

63 Ebd. S. 876.

sein skeptisch-materialistisches Weltbild entgegen.[64] Noch deutlicher wird der Rationalismus Don Juans, als er und Sganarelle in der zweiten Szene des fünften Aktes mit dem unerklärlichen Phänomen der sich bewegenden und sprechenden Statue konfrontiert sind. Wo Sganarelle einen Wink Gottes sieht, aus dem er Handlungsanweisungen ableitet, zeigt Don Juan sich von dem auf Verstandesebene unerklärlichen Vorfall wenig beeindruckt: „Il y a bien quelque chose là-dedans que je ne comprends pas ; mais quoi que ce puisse être, cela n'est pas capable ni de convaincre mon esprit ni d'ébranler mon âme".[65] Don Juans Unbeeindruckbarkeit wird indes nicht nur an dieser Stelle von Molière hervorgehoben, sondern gleich mehrmals betont und heroisch aufgeladen. So tritt der Geistesheld seinem steinernen Gast beispielsweise in der siebten Szene des vierten Aktes mit den Worten „Allons voir, et montrons que rien ne [me] saurait ébranler" entgegen und antwortet in der folgenden Szene ohne zu zögern affirmativ auf die Frage der Statue, ob er den „courage" besitze, mit ihm am nächsten Tag zu Abend zu essen.[66] Selbst unmittelbar vor seinem gewaltvollen Ende durch den strafenden Gott, der in der letzten Szene des Stücks in das Dramengeschehen eingreift und die Provokationen Don Juans zumindest offiziell vergilt, betont er noch einmal seine Unerschrockenheit: „Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit."[67] Weder in metaphysischer noch in moralischer Hinsicht duldet Don Juan Autoritäten, die seine individuelle Freiheit einschränken könnten. Paul Bénichou hat deshalb Recht, wenn er diesbezüglich schreibt: „La qualité héroïque apparaît en lui, avec une entière netteté, comme l'ennemie de toute contrainte morale."[68] Vergleichbar mit der mythologischen Titanenfigur des Prometheus, der für seinen Wissensdrang und seine Hybris von den Göttern bestraft wird, ereilt auch Don Juan – so ließe sich argumentieren – das Ende eines allzu selbstbestimmten, Gott und Wunder verneinenden Geistes. Die in der Forschung immer wieder aufgegriffene Frage, ob Molière im Kontext der *Querelle de Tartuffe* mit seinem Stück nur einen Modus der religiösen Heuchelei oder die religiöse Weltsicht generell lächerlich machen und damit einer fundamentalen Kritik unterzie-

---

64 Forestier und Bourqui weisen auf den Einfluss hin, den die postume Publikation von René Descartes Traktat *De l'homme* (1664) auf Molières Betonung des wissenschaftlichen Materialismus' Don Juans gehabt haben könnte. Vgl. dazu: Ebd. S. 1641.

65 Ebd. S. 896.

66 Ebd. S. 894.

67 Ebd. S. 901.

68 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 280.

hen wollte, kann und soll an dieser Stelle nicht beantwortet werden.[69] Einiges spricht jedoch dafür, dass es Molière über eine Stellungnahme zu der virulent geführten Debatte um Religion und Religionskritik hinaus auch darum ging, mit der Figur des Don Juan die Vorstellung eines intellektuellen „héros souverain" zu etablieren.[70] Don Juans Ausspruch „il faut que chacun vive son tour", mit dem er sich von der Autorität des Vaters lossagt,[71] kann in diesem Zusammenhang allgemeiner als ein Appell zum eigenständigen Denken und Handeln verstanden werden. Anders als in Thomas Corneilles *Timocrate*, bei dem das Heroische dezidiert im Spannungsfeld von aristokratischen und bürgerlichen Wertvorstellungen verhandelt wurde, treten die sozio-politischen Implikationen bei Molières Stück zumindest auf dieser Ebene hinter die ethisch-philosophische Dimension von Heldentum zurück.

Welche Art des Handelns in dem Stück ebenfalls heroisch konnotiert ist, soll nun unter dem eingangs erwähnten Begriff des ‚Tatheldentums' noch umfassender herausgearbeitet werden. Nicht nur seine Eigenschaften als kunstvoller Verführer, scharfsinniger Denker und wortgewandter Rhetoriker rücken Don Juan nämlich in die Sphäre des Heroischen. Auch auf eine viel klassischere Art stililisiert Molière seinen Protagonisten zu einer heroischen Figur. Selbst wenn man nicht mit Bénichou von einer „formation légendaire archaïque" des Helden sprechen muss,[72] ist die Figur des Don Juan doch in mancher Hinsicht eindeutig als Erbe alter heroischer Traditionen zu erkennen. Nicht nur übernatürlichen Phänomenen wie der sprechenden Statue oder der Stimme eines weiblichen Geistes gegenüber demonstriert Don Juan Mut, Furchtlosigkeit und Todesbereitschaft,[73] auch in kriegerischen Auseinandersetzungen beweist er heroische Virtus. Robert Nelson stellt Don Juan deshalb sogar als Inbegriff eines „brave man", als „the most authentic of Molière's heroes, a *généreux* in the Cornelian mold who refus-

---

69 Ich stimme Jürgen von Stackelberg jedoch generell darin zu, dass man „Molières *Dom Juan* vom *Tartuffe* her sehen [muss]." STACKELBERG, Jürgen von: *Molière: Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2005. S. 98. Einen guten Überblick zur Thematik bietet auch: PREST, Julia: *Controversy in French drama: Molière's Tartuffe and the struggle for influence*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

70 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 276.

71 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 890.

72 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 281.

73 Die Opfer- und Todesbereitschaft dient José Ortega y Gasset dazu, Don Juan klar als Helden zu bezeichnen. Vgl. ORTEGA Y GASSET: „*Einführung zu einem Don-Juan-Buch*", in: WITTMANN, Brigitte (Hrsg.): *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 9–31. Insbes. S. 29ff.

es to accept any compromise of his ideal of self-assertion“ dar.[74] Der Vergleich mit Heldenfiguren wie Corneilles Rodrigue drängt sich in der Tat auf, ist Don Juan in einigen Situationen doch ähnlich unvermittelt bereit, dem heroischen Ehrenkodex gemäß zu handeln. Dies wird insbesondere im dritten Aktes deutlich, als Don Juan sieht, wie ein Edelmann im Wald von drei Banditen angegriffen wird. Ohne zu zögern eilt er dem Attackierten zu Hilfe und setzt dadurch der feigen Tat der Angreifer entschieden etwas entgegen: „[M]ais que vois-je là ?“, spricht er halb zu sich, halb zu Sganarelle, bevor er den Bedrängten verteidigt, „Un homme attaqué par trois autres ! La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté.“[75] Während der pragmatische Sganarelle kein Verständnis dafür zeigt, dass sein Herr bereit dazu ist, einem heroischen Ehrenkodex zu folgen und sein eigenes Leben in Gefahr zu bringen („Mon Maître est un vrai enragé d'aller se présenter à un péril qui ne le cherche pas“[76]), ist Don Carlos, der bedrängte Edelmann, Don Juan für sein beherztes Eingreifen dankbar. Voller Anerkennung spricht er über die „action si généreuse“ des „secours“ und honoriert die „valeur“, die Don Juan dabei bewiesen hat.[77] Die Eloge Don Carlos' weist Don Juan indes bescheiden zurück und unterstreicht die Motive, die ihn mit Selbstverständlichkeit zu der Tat bewogen hätten:

> „Je n'ai rien fait, Monsieur, que vous n'eussiez fait à ma place, notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures, et l'action de ces Coquins était si lâche que c'eût été y prendre part que de ne s'y pas opposer […].“[78]

Wegen dieser zentralen Textstelle sieht Jean-Marie Constant in der Figur des Don Juan einen „gentilhomme courageux“, der die „règles de l'honneur“ akzeptiert und ähnlich wie Corneilles agonale Helden Rodrigue, Horace oder Nicomède in einen Kampf zieht, in dem er zumindest numerisch klar unterlegen ist. „[U]ne seule qualité“, so Constant, „n'est pas l'objet de sa dérision et requiert tout son respect : le courage du héros qui fait face, l'épée à la main.“[79] Und auch

---

74 NELSON: „*The Unreconstructed Heroes of Molière*“. S. 20–21. Auch Serafino Pizzari unterstreicht diesen im traditionellen Sinne heroischen Aspekt: PIZZARI: *Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*. S. 111.

75 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 877.

76 Ebd. S. 878.

77 Ebd. S. 878.

78 Ebd. S. 878.

79 CONSTANT, Jean-Marie: *La folle liberté des baroques : 1600-1661*, Paris: Perrin 2007. S. 37–39.

Bénichou schreibt in Hinblick auf den Stolz und den Mut, den Don Juan in der Szene unter Beweis stellt, treffend: „Don Juan […] conserve, comme des traits inséparables de sa demi-divinité, le dédain des hommes et l'oubli du danger, les réflexes naturels de l'orgueil et de la bravoure."[80]

Don Juan zeigt sich aber nicht nur in dieser Situation als tatkräftiger Held. Im zeitlichen Vorfeld der Dramenhandlung liegt ein Duell mit dem Commandeur, das er erfolgreich zu seinen Gunsten hat entscheiden können. Und als sich Done Elvires Brüder, darunter niemand anderes als der von Don Juan gerettete Don Carlos, für das an ihrer Schwester begangene Unrecht rächen wollen, erklärt er sich, wenn auch wegen seiner noch nicht gelüfteten Identität verklausuliert in der dritten Person, für satisfaktionsfähig:

„Je suis si attaché à Don Juan qu'il ne saurait se battre que je ne me batte aussi, mais enfin j'en réponds comme de moi-même, et vous n'avez qu'à dire quand vous voulez qu'il paraisse et vous donne satisfaction."[81]

Auch als Don Carlos, der seinem Retter Dank schuldet und ein tödliches Duell um jeden Preis vermeiden will, in einer späteren Szene des Stücks halb bittend, halb drohend erneut auf Don Juan zugeht und diesen auffordert, seinen Eheverpflichtungen gegenüber Done Elvire nachzukommen, bleibt dieser unbeeindruckt und zeigt sich ein weiteres Mal bereit, den Konflikt notfalls auch mit Waffengewalt zu lösen. Indem er seinem Kontrahenten mitteilt, dass er sich wenig später in einer kleinen, abgelegenen Straße befinden werde, fordert er ihn indirekt zum Duell auf:

„Vous ferez ce que vous voudrez, vous savez que je ne manque point de cœur, et que je sais me servir de mon épée quand il le faut, je m'en vais passer tout à l'heure dans cette petite rue écartée qui mène au grand couvent, mais je vous déclare pour moi que ce n'est pas moi qui me veux battre ; le Ciel m'en défend la pensée, et si vous m'y attaquez nous verrons ce qui en arrivera.[82]

Das Bild eines stolzen, mutigen und duellierfreudigen Helden, das bereits im Kontext von Corneilles dreißig Jahre früher geschaffenen *Cid* einen gewissen Anachronismus darstellte, wurde von der Forschung bereits hinsichtlich seiner sozio-historischen Bedeutung interpretiert. Wie Bénichou und einige andere

80 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 284.

81 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 880.

82 Ebd. S. 900.

Wissenschaftler festgestellt haben, drückt sich im heroischen Verhalten Don Juans „l'image la moins voilée, la plus insoutenable, de la prétention aristocratique“[83] aus, und dies zu einer Zeit, in der die Aristokratie gegenüber der absoluten Monarchie eines Ludwig XIV. und einem erstarkenden Bürgertum an Einfluss verliert. Anders als Rodrigue, der seinen Heldenmut noch auf dem Schlachtfeld unter Beweis stellen konnte, hat Don Juan nur noch wenige Gelegenheiten, sich im Kampf auszuzeichnen, weswegen er diese auch ohne zu zögern ergreift. Die immense heroische Energie einer Figur mit der nicht mehr zeitgemäßen „attitude d'un grand seigneur libertin“[84] braucht überdies aber ein zusätzliches Ventil und weicht, so die überzeugende These Erich Köhlers, auf den Bereich von Liebe und Erotik aus.[85] Auf dem Schlachtfeld der Liebe soll kompensiert werden, was dem hocharistokratischen Freigeist in anderen Lebensbereichen verwehrt bleibt: das Ausagieren seiner heroischen Agency.

Für seine „conquêtes amoureuses“ bleibt ihm jedoch jegliche Anerkennung versagt. Während Don Juan sich selbst als Held der Liebe wähnt, ist er mit seiner „amoralité souveraine, exempte de tout sentiment de culpabilité“[86] in den Augen der meisten anderen Figuren des Dramas als „homme de toutes les transgressions“ eine skandalöse, kriminelle und dezidiert unheroische Erscheinung.[87] Dies gilt vor allem für seinen Vater, Don Louis, der ihm in der vierten Szene des vierten Aktes eine „suite continuelle de méchantes affaires“ vorwirft und sich dabei vor allem auf seine sexuellen Transgressionen bezieht.[88] Neben einem

---

83 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 285.

84 CONSTANT: *La folle liberté des baroques*. S. 37.

85 „Don Juans vermessene, unendliche Begierde ist nicht bloß diejenige einer individuellen Erotomanie. Sie steht vielmehr für die Nostalgie eines ganzen Standes. Der Schicht des feudalen Hochadels wird in dem Augenblick, da der Glanz einstiger territorialer Macht endgültig zur bloßen Erinnerung verblaßt, die Entgrenzung des Sexualtriebs zur einzigen Möglichkeit, den alten Herrschaftsanspruch zu erneuern, von Eroberung zu Eroberung. Die Unersättlichkeit ist Folge der täglich erfahrenen politischen Frustration unter dem Absolutismus: Boudoir-Siege als Surrogat für die verlorene feudale Selbstherrlichkeit.“ KÖHLER, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Klassik II*, hrsg. v. Henning KRAUß und Dietmar RIEGER, Freiburg: Universitätsbibliothek Freiburg 2006. S. 60. Jürgen Grimm greift die Interpretation auf und sieht in *Le Festin de Pierre* die „Depravation einer nicht mehr zeitgemäßen aristokratischen Moral“ verhandelt: GRIMM: „*Die Perversion der sittlichen und religiösen Ordnung: Dom Juan ou Le festin de pierre*“. Hier S. 117.

86 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 281.

87 CONSTANT: *La folle liberté des baroques*. S. 34.

88 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 889.

Ehebruch, einer versuchten Entführung und der betrügerischen Verführung von zwei jungen Bäuerinnen rückt sich der problematische Held aber auch dadurch in ein schlechtes Licht, dass er sich seinem Retter Pierrot gegenüber undankbar erweist (II,iii), dass er einen gläubigen Armen zur Blasphemie nötigt (III,ii), dass er seinen Vater belügt (V,i) und dass er das Grab eines Toten profaniert (III,v). Wenngleich Molières Figur im Vergleich zu den Vorlagen von Tirso de Molina, Cicognini, Dorimond und de Villiers bereits deutlich klarer positive Eigenschaften trägt, entspricht er in erster Linie noch immer einem „type du gentilhomme scandaleux",[89] der in vielerlei Hinsicht als Kontrastfigur zu edlen Helden wie Rodrigue, Nicandre oder Cléomène/Timocrate zu verstehen ist.

Bevor am Ende dieses Kapitels noch einmal abschließend versucht werden soll, den komplexen Heldenstatus der Figur zu bestimmen, soll durch eine Analyse einzelner Textpassagen noch genauer herausgearbeitet werden, inwiefern Don Juan dezidiert als kriminelle Figur konstruiert ist. Über das Stück verteilt finden sich drei zentrale Stellen, an denen Don Juan von Sganarelle, von Done Elvire und von seinem Vater als Übeltäter porträtiert oder für sein Fehlverhalten angeklagt wird. Schon im bereits erwähnten Dialog, der in der ersten Szene zwischen Sganarelle und Gusman entwickelt wird, erfährt der Zuschauer und Leser, mit welchem „grand scélérat" er es in der Folge zu tun haben wird:

„[T]u vois en Don Juan mon Maître le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel ni Saint, ni Dieu, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale, ferme l'oreille à toutes les remontrances Chrétiennes qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons ; tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse, crois qu'il aurait plus fait pour contenter sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat ; un mariage ne lui coûte rien à contracter, il ne se sert point d'autre piège pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains, Dame, Damoiselle, Bourgeoise, Paysanne ; Il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui, et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir ; tu demeures surpris et changes de couleur à ce discours ; ce n'est là qu'une ébauche du personnage […]."[90]

Was die in ihrer grotesken Hyperbolik und Disparatheit stellenweise auch sehr komisch wirkende „ébauche du personnage" insbesondere vermittelt, ist der Eindruck eines gottlosen („un hérétique, qui ne croit ni Ciel ni Saint, ni Dieu, ni

89 BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 284.

90 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 850–851.

loup-garou"), amoralischen („ferme l'oreille à toutes les remontrances Chrétiennes") und niederen Instinkten folgenden („passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale") Menschen, der als „épouseur à toutes mains" seine Zeit damit verbringt, Ehen zu schließen und wieder zu brechen. Sganarelles einleitendes Porträt seines „abominable Maître" wird[91] – was ein charakteristisches Strukturmerkmal vieler Komödien ist – im Verlauf des Stücks immer wieder aufgegriffen und dabei in der Sache kaum verändert.

Vergleicht man das Verhältnis zu Liebe und Heirat mit dem Ernst, mit dem die Themen in Stücken wie Pierre Corneilles *Le Cid* und Thomas Corneilles *Timocrate* verhandelt wurden, wird augenblicklich eine enorme Diskrepanz sichtbar, die den Abstand zum Verhalten eines „homme d'honneur" markiert, von dem Sganarelle zum Zwecke der Kontrastbildung im selben Zuge spricht.[92] Die Liebe ist nicht mehr Gefährdung (*Le Cid*) oder höchster Zweck (*Timocrate*) heroischen Handelns, sondern bloß noch Mittel zum Zweck des Vergnügens. Während Sganarelle sich als Handlanger immer wieder auch mitschuldig an den Taten Don Juans macht, blickt Done Elvire aus der Perspektive eines der vielen Opfer auf den notorischen Verführer. Ebenfalls im expositorischen ersten Akt hat sie in der dritten Szene einen Auftritt, bei dem sie Don Juan für sein Fehlverhalten anklagt und zur Rede stellt. Zentrale Begriffe wie „trahison", „crime" und „perfidie" markieren dabei ein semantisches Feld, das dem des Heroischen diametral entgegengesetzt ist. Vom Autor als Echo auf Sganarelles deheroisierendes Porträt angelegt, ist Don Juan auch für Done Elvire ein großer „scélérat".[93] Bezieht sich Done Elvire mit ihren Anschuldigungen einzig auf das Phänomen des Ehebetrugs, holt Don Juans Vater, der erst in der vierten Szene des vierten Aktes in Erscheinung tritt, weiter aus. Als in die Jahre gekommener Edelmann repräsentiert Don Louis die traditionellen Werte der Aristokratie und erinnert an die Vaterfiguren aus älteren Stücken wie dem *Le Cid* und *Horace*. Ex negativo lässt sich über die eher abstrakt bleibenden Vorwürfe der „actions indignes", der „méchantes affaires" und der „bassesse" auf einen Wertekanon schließen, in dem es an zentraler Stelle um die Kategorien der Tugend und der Ehre geht. Besonderen Anstoß nimmt Don Louis daran, dass sein Sohn den moralischen Imperativ der hohen Geburt ignoriert und ein lasterhaftes Leben führt, das des guten Namens der Familie unwürdig ist:

91 Ebd. S. 859.

92 Ebd. S. 871.

93 Ebd. S. 856–858.

„De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine aux yeux du monde d'adoucir le mauvais visage ? cette suite continue de méchantes affaires, qui nous réduisent à toute heure à lasser la bonté du Souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis ? Ah quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougissez-vous point de mériter si peu votre naissance ; êtes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? Et qu'avez vous fait dans le monde pour être Gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble, lors que nous vivons en infâmes ?"

Die Zugehörigkeit zum Stand des Adels, der klanghafte Name der Familie und die Verdienste der Vorfahren reichen nicht aus, um sich legitimerweise selbst als nobler Held wähnen zu können. Viel wichtiger noch als die „naissance" ist für Don Louis, der hier an Positionen anknüpft, die – wie gesehen – schon im *Timocrate* eine wichtige Rolle spielten, die rechte „vertu": „Non, non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas".[94] Um Anteil am Ruhm der Vorfahren haben zu können, sind eigene Glanztaten erforderlich. Das heroische Familienerbe ist damit nicht nur ein symbolisches Kapital, mit dem gewirtschaftet werden kann, sondern gleichzeitig auch eine schwere Hypothek: Heldentum verpflichtet.

Als Don Juan seinem Vater in der ersten Szene des fünften Aktes überraschend erklärt, dass er seine Fehler erkannt und sich deshalb entschlossen habe, sein Leben zu bessern, handelt es sich im Grunde nur um eine weitere Lüge.[95] Diese beweist jedoch, dass Don Juan bestens Bescheid weiß über das für seinen Vater verbindliche heroische Wertesystem. An keiner anderen Stelle tritt deutlicher zu Tage, dass dieses von starken religiösen Implikationen geprägt ist: Wenn Don Juan seinem Vater gegenüber Einsicht in die „désordres criminels" seines Lebens vortäuscht und den Willen äußert, den „scandale de [s]es actions passées" wiedergutzumachen,[96] entspricht er zumindest formal dem Idealbild des reuigen Sünders, der zurück auf den rechten Weg geführt werden möchte. Nicht

---

94 Ebd. S. 889.

95 Jürgen von Stackelberg und Michel Bouvier lesen Molières Thematisierung der Hypokrisie vor dem Hintergrund der einflussreichen moralistischen Positionen der Zeit. Vgl. STACKELBERG, Jürgen von: „*Don Juan als Heuchler: Molière und die Moralistik*", in: *Romanische Forschungen 117/4* (2005), S. 481–488.; BOUVIER, Michel: „*Dom Juan et les moralistes*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 100–106.

96 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 895.

ohne Grund bittet der Erzfeind aller Autoritäten[97] seinen Vater deshalb auch um Hilfe bei der Suche nach einem geeigneten moralischen Mentor:

„[J]e vous prie, Monsieur, de vouloir bien contribuer à ce dessein, et de m'aider vous-même à faire un choix d'une personne qui me serve de guide, et sous la conduite de qui je puisse marcher sûrement dans le chemin où je vais entrer."[98]

Obwohl die Schlussfolgerung André Georges, derzufolge „Le don Juan séducteur" sich im Laufe des Stückes immer mehr in einen „don Juan luciférien" verwandele,[99] zu kurz greift, legt sie zumindest die in höchstem Maße religionsfeindliche Haltung Don Juans offen. Sganarelles deheroisierendes Porträt aus der ersten Szene des Stücks, im Zuge dessen er seinen Herrn unter anderem als „un enragé, un chien, un Diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel ni Saint, ni Dieu, ni loup-garou" beschreibt,[100] besitzt deshalb bei aller Komik auch eine wirklichkeitsabbildende Funktion. Vom Standpunkt eines religiös denkenden Menschen aus muss gerade die heuchlerische Inversion und Dekonstruktion zentraler Gedanken wie Schuld und Reue als Gipfel des Frevels gelten.

Ein Frevler, so die zumindest offiziell religionskonforme Moral des Dramas, kann nicht für seine Taten als Held gefeiert werden. Vielmehr muss er für sein Tun von Gott bestraft werden, was mit dem *foudroiement* in der letzten Szene des Stücks auch auf symbolträchtige Weise geschieht.[101] Der Blitz, der in Stü-

---

97 Gustave Michaut charakterisiert Don Juan als „un révolté, qui n'admet aucune autorité, ni celle d'un père, ni celle d'un maître, ni celle d'un roi, ni celle des dieux" und Jean-Marie Constant sieht in ihm „le portrait type du grand seigneur insoumis aux lois comme aux règles de la société civile". MICHAUT, Gustave: *Les luttes de Molière*, Genf: Slatkine 1968. S. 154.; CONSTANT: *La folle liberté des baroques*. S. 32.

98 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 895.

99 GEORGES: „*Le héros de Molière : Don Juan Tenorio ou le séducteur traqué par Dieu*". S. 555.

100 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 850.

101 Einer anonymen *Description des superbes machines et des magnifiques changements de théatre du Festin de pierre* zufolge, die dem Usus eines *livre de sujet* entsprechend vermutlich als Beiheft zu einer Aufführung des Stücks in der Provinz diente, wurde die Schlussszene tatsächlich sehr spektakulär inszeniert: „[L]'ombre entre, qui voyant qu'il [Don Juan] persiste dans sa méchante inclination, le fait abîmer dans un gouffre, précédé des éclairs et du Tonnerre, tout le Théâtre paraît en feu […]." Ebd. S. 1245. Christian Delmas zeigt, dass Molière sein Stück gerade mit Szenen wie der des *foudroiment* in die Tradition des Maschinentheaters einschrieb: DELMAS, Christian:

cken wie *Osman* und *Timocrate* als Insignie des Helden diente,[102] fährt nun auf Don Juan selbst nieder und markiert diesen für ein christliches Publikum als verwerfliche Figur. In seinem *Traité de la comédie et des spectacles* von 1666 kritisiert der Prince de Conti, der bekanntlich ein früher Förderer Molières war, das Stück zwar als „école d'athéisme“, erkennt dann aber unter Verweis auf die wirkungsvolle Bühnenmaschinerie „la forte impression d'horreur qu'un foudroiement si fidélement représenté doit faire dans les esprits des spectateurs“ an.[103] Die Tatsache, dass Molière diesem gleichsam religionsdidaktischen Ende, das schon im *Burlador de Sevilla* ein zentrales Motiv darstellte, den berühmten Schlussmonolog Sganarelles hinterherschiebt, in dem dieser seinen Lohn einfordert („mes gages, mes gages, mes gages !“[104]), muss wiederum als ironische Pointe verstanden werden, die das moralisierende Fazit wenn auch nicht radikal konterkariert, so doch zumindest fragwürdig erscheinen lässt.[105]

Bevor abschließend versucht werden soll, die heroischen und unheroischen Aspekte der Charakterisierung der Figur des Don Juan zusammenzufassen, sei an dieser Stelle noch ein letztes intertextuelles Motiv genannt, das eine deutliche Distanz zu früheren Heldenbildern markiert: die Art und Weise, wie Don Juan sich einer List bedient. Wie in der Besprechung des *Cid* in Kapitel IV.1.1.2 gezeigt werden konnte, zeichnet sich Rodrigue unter anderem deshalb als Held aus, weil er sich, wie vor ihm schon der listenreiche Odysseus, durch das „stratagème“ (IV,iii,1280) des Verstecks seiner Soldaten nicht nur mutig und tapfer, sondern auch strategisch klug verhält. Anders stellt sich die Situation in Molières Komödie dar. Dreimal kommt Don Juan darauf zu sprechen, dass er ein „stratagème“ verfolge, um seine Ziele zu erreichen, doch alle drei Male handelt es sich um wenig ruhmreiche Taten. Zuerst will er die feige List eines Kleidertausches anwenden, um seinen Verfolgern mit falscher Identität zu entkom-

---

„*Dom Juan et le théâtre à machines*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 138–148.

102 Dort heißt es: „[I]l semble que se prince est descendu des cieux, / Comme un brillant éclair, comme un foudre de guerre“ (*Osman*: III,i,670-671); „Contre nous Timocrate a paru comme un foudre“ (*Timocrate*: III,iv,1026)

103 CONTI: „*Traité de la comédie et des spectacles*“. S. 212–213.

104 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 902.

105 Jacques Truchet zeigt, in welchem Maße Molière versuchte, sich die theologische Logik zu eigen zu machen, um sich gegen die erwartbare klerikale Kritik zu immunisieren. Vgl. TRUCHET, Jacques: „*Molière théologien dans Dom Juan*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 83–92.

men.[106] Dann erklärt er Sganarelle, dass sich hinter seiner vermeintlichen Konversion nur ein nüchtern berechnetes Kalkül verbirgt,[107] und schließlich kommt er auf die List der religiösen Heuchelei zu sprechen, um sein neues Credo der Scheinheiligkeit kundzutun.[108]

Handelt es sich bei diesem januskköpfigen Don Juan[109] nun um einen *héros* oder einen *criminel*, um einen Helden oder einen Antihelden? Da eine eindeutige Zuordnung nach den bisherigen Ergebnissen nicht möglich ist, scheint die Wahrheit im Zwischenbereich des Unbestimmten zu liegen. Besonders augenfällig wird dieser ambivalente Grundzug Don Juans, der in Sganarelles Formulierung des „grand seigneur méchant homme“ auch begrifflich artikuliert wird,[110] als er in kurzer Folge erst einen wehrlosen Bettler verhöhnt und danach Don

---

106 „Comme la partie n'est pas égale, il faut user de stratagème et éluder adroitement le malheur qui me cherche, je veux que Sganarelle se vête de mes habits et moi [...].“ MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 872

107 „[C]'est un dessein que j'ai formé par politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour en ménager un père dont j'ai besoin […].“ Ebd. S. 896.

108 „[C]ombien crois-tu que j'en connaisse qui par ce stratagème ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et sous cet habit respecté ont permission d'être les plus méchants hommes du monde […].“ Ebd. S. 897. Die Verwendung von Theater-Metaphorik – namentlich fallen die Begriffe „masque“, „personnage“ und „jouer“ – kann an dieser Stelle auch als ein autoreflexiver Kommentar verstanden werden, der den illusionistischen, dabei aber gleichwohl sinnstiftenden und bedeutungstragenden Charakter von Literatur und Kunst im Kontext der Repräsentationskultur der französischen Klassik unterstreicht.

109 Forestier und Bourqui beobachten, dass Don Juan „glisse d'un « personnage » à l'autre“. Ebd. S. 1623. Bereits Gustave Michaut betonte zudem, dass „beaucoup de critiques sont d'accord pour trouver inconsistant, voire incohérent ou contradictoire, le caractère du héros principal.“ MICHAUT: *Les luttes de Molière*. S. 149. Die Frage nach der problematischen Kohärenz der Figur wurde auch von der späteren Forschung wiederholt aufgegriffen und zu erklären versucht. Hartmut Stenzel, der bei seiner Analyse des Stücks ideologisch-soziale und formale Aspekte konsequent zusammendenkt, ist die paradox anmutende Erkenntnis zu verdanken, dass „die Einheit des Stückes gerade in seiner unaufhebbaren Widersprüchlichkeit liegt.“ STENZEL, Hartmut: „*Dom Juan oder die Ambivalenzen der gesellschaftlichen Entwicklung*“, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Fink 1987, S. 172–191. Hier S. 176.

110 Der bekannte Ausdruck taucht nur in der Pariser Edition von 1682, nicht in der Amsterdamer Version von 1683 auf. Vgl. dazu die Erklärung in der Anmerkung 11, MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 1653.

Carlos aus einer Notlage rettet. Don Juan ist aber nicht bloß eine Figur, die abwechselnd heroisch und unheroisch handelt; vielmehr operiert sie prinzipiell in einem Bereich ethisch-moralischer Uneindeutigkeit.[111] Dieser kommt nicht zuletzt dadurch zustande, dass unterschiedliche Beobachter-, Bewerter- und Sprecherinstanzen an der Heroisierung bzw. der Deheroisierung beteiligt sind. Dieselben Taten, derentwegen Don Juan sich als erotischer Held wähnt, werden ihm von Figuren wie Sganarelle, Done Elvire und Don Louis beispielsweise als unheroische Schandtaten ausgelegt.

Geht man jedoch davon aus, dass nur die Bewertung einer Gemeinschaft darüber entscheidet, wer als Held oder Antiheld gilt, erscheint Don Juan geradezu als Musterbeispiel für einen Antihelden. Ulrich Bröckling hat diesen jüngst wie folgt definiert: „*Antihelden* opponieren gegen die heroischen Verhaltenscodes; sie tun gerade das, was Helden niemals tun würden, und unterlassen, was man von diesen erwartet.“[112] Als eine Figur der Negation steht Don Juan, um in der Terminologie Bröcklings zu bleiben, in einer „qualitative[n] Opposition“ zum Heroischen. Er steht dabei aber auch weiterhin in dessen „Kraftfeld“:

> „Bei diesem Gegentypus [der qualitativen Opposition, d.V.] ist das moralische Vorzeichen vertauscht. Die hier zuzuordnenden Figuren besitzen zweifellos Größe, aber diese zeigt sich im Bösen, genauer: in dem, was gemäß dem geltenden Heldencode als schändlich und schurkenhaft gilt. Statt bewundernswerter Heldentaten begehen sie verabscheuungswürdige Untaten, oder man wirft ihnen das zumindest vor. Sie sind zwar exzeptionell, doch alles andere als ein Vorbild; kein Exempel, sondern Skandalon.“[113]

Im Gegensatz zu einer gänzlich unheroischen Figur, die jegliche Form der Verbindung zum heroischen Kraftfeld verloren oder aufgegeben hat, bleibt Don Juan auf struktureller Ebene doch immer dem Heroischen verschrieben und kann durch die Attribute Agency, Agonalität, Transgressivität und Charisma, die in Kapitel II.1.3 eingeführt wurden, näher bestimmt werden. Held und Antiheld

---

111 Dem Porträt Don Juans, das Rochemont in seinen *Observations*, einer ersten öffentlichen kritischen Reaktion auf das Stück, zeichnet, ist die heterogene Vielfältigkeit zu entnehmen, die die Figur selbst unter rein unheroischen Gesichtspunkten auch in den Augen vieler Zeitgenossen charakterisierte: Don Juan wird unter anderem beschrieben als „un Libertin qui séduit autant de filles qu’il en rencontre : un Enfant qui se moque de son Père, et qui souhaite sa mort : un Impie qui raille le Ciel et qui se rit de ses foudres : un Athée qui réduit toute la Foi à deux et deux sont quatre, et quatre et quatre sont huit“. Ebd. S. 1217.

112 BRÖCKLING: „*Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch*“. Hier S. 9.

113 Ebd. S. 10.

müssen vor diesem Hintergrund als zwei Begriffe beschrieben werden, die logisch aufeinander bezogen sind und den Ermöglichungsgrund des jeweils anderen konstituieren. Aus der Abgrenzung vom Antiheroischen schöpft der Held seine Identität, gleichzeitig wird der Antiheld nur vor der Folie des Heroischen sichtbar. Don Juan ist, um abschließend eine Unterscheidung von Nora Weinelt aufzunehmen, zwar ein Antiheld, aber kein ‚Nichtheld'.[114] Als solcher ist er, um ein weiteres Mal mit Weinelt zu sprechen, die eine Konjunktur des Antihelden in der Literatur für die Zeit nach der Aufklärung konstatiert,[115] eine Figur der Moderne *avant la lettre*.

4.2 Heroisierung und Dämonisierung im Zeichen des Glanzes

In der 1666 erstmalig publizierten, vermutlich aber bereits in den Jahren 1663-1664 entstandenen *Satire V* wirft Boileau ein kritisches Licht auf die Gepflogenheiten der *noblesse*.[116] Boileau knüpft in seiner Satire an die antike Satirendichtung Juvenals an und greift Motive der zeitgenössischen Adelskritik und Moralistik auf.[117] Der Kulturkritiker polemisiert mit viel Verve gegen den Stolz eines Standes, der sich ihm zufolge noch immer im Zeichen des Heroischen inszeniere, obwohl die Tage seiner außergewöhnlichen und bewunderungswürdigen Taten länger schon der Vergangenheit angehören. Da dem heroischen Schein oftmals kein Sein mehr entspreche und sich die Repräsentanzzeichen des Adels so gleichsam als leere Signifikanten erwiesen, formuliert Boileaus Sprecherinstanz ihren Hauptvorwurf der „apparence vaine" und attackiert die Personifikation des

---

114 „Wo der Antiheld den Begriff des Heroischen verhandelt und kritisch unterläuft, erteilt der Nichtheld dem Heldentum per se eine Absage." Vgl. WEINELT, Nora: „*Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held' und ‚Antiheld'. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 15–22. Hier S. 17.

115 Vgl. Ebd. Insbes. S. 18ff.

116 Die Satirensammlung war 1666 zuerst ohne die Genehmigung des Autors in Rouen, dann in offizieller Fassung beim Pariser Verleger Claude Barbin erschienen. In der ersten, inoffiziellen Fassung ist die Satire noch mit dem Titel *Discours de la noblesse dépourvu de vertu* überschrieben. Zur Editionsgeschichte vgl. BOILEAU-DESPREAUX: *Œuvres complètes*. S. 899ff.

117 Zu erwähnen ist diesbezüglich insbesondere: LA MOTHE LE VAYER, François de: „*De la noblesse*", *Opuscules, ou Petits traictez*, Paris: J. Villery 1644, S. 226–270.

falschen Adeligen „in a long oration full of angry indignation, sarcasm, and outright insults“:[118]

„Pourquoi donc voulez-vous que, par un sot abus,
Chacun respecte en vous un honneur qui n’est plus ?
On ne m’éblouit point d’une apparence vaine :
La vertu, d’un cœur noble est la marque certaine.“[119]

Was diese „vertu“ des Adels konkret ausmacht, wird in der Folge vermittels eines regelrechten Katalogs heroischer Haltungen und Taten expliziert:

„Si vous êtes sorti de ces héros fameux,
Montrez-nous cette ardeur qu’on vit briller en eux,
Ce zèle pour l’honneur, cette horreur pour le vice.
Respectez-vous les lois ? fuyez-vous l’injustice ?
Savez-vous pour la gloire oublier le repos,
Et dormir en plein champ le harnais sur le dos ?
Je vous connais pour noble à ces illustres marques.“[120]

Weiter heißt es bezüglich der Frage nach einem wahrhaft heroischen Adel:

„Alors soyez issu des plus fameux monarques,
Venez de mille aïeux, et si ce n’est assez,
Feuilletez à loisir tous les siècles passés ;
Voyez de quel guerrier il vous plaît de descendre
Choisissez de César, d’Achille, ou d’Alexandre :
En vain un faux censeur voudrait vous démentir,
Et si vous n’en sortez, vous en devez sortir.
Mais, fussiez-vous issu d’Hercule en droite ligne,
Si vous ne faites voir qu’une bassesse indigne,
Ce long amas d’aïeux que vous diffamez tous,
Sont autant de témoins qui parlent contre vous :
Et tout ce grand éclat de leur gloire ternie
Ne sert plus que de jour à votre ignominie.

---

118 CORUM, Robert T.: *Reading Boileau: An Integrative Study of the Early Satires*, West Lafayette: Purdue University Press 1998. S. 62.

119 BOILEAU-DESPREAUX: *Œuvres complètes*. S. 31

120 Ebd.

En vain, tout fier d'un sang que vous déshonorez,
Vous dormez à l'abri de ces noms révérés ;
En vain vous vous couvrez des vertus de vos pères,
Ce ne sont à mes yeux que de vaines chimères,
Je ne vois rien en vous qu'un lâche, un imposteur,
Un traître, un scélérat, un perfide, un menteur,
Un fou dont les accès vont jusqu'à la furie,
Et d'un tronc fort illustre une branche pourrie."[121]

Die Existenz einer heroischen Genealogie alleine reicht der Sprecherinstanz zufolge nicht, um an der Fama der ehrenvollen und ruhmreichen Ahnen teilzuhaben. Eigene Tugenden, eigene Taten sind dafür notwendig: „Si vous êtes sorti de ces héros fameux, / Montrez-nous cette ardeur qu'on vit briller en eux". Selbst eine direkte Abstammung vom Heros und Halbgott Herkules, so wird das Argument in der Folge noch pointiert zugespitzt, könnte einem gegenwärtigen Vertreter des sich traditionell heroisch wähnenden Adels nicht dabei helfen, ihn von der eigenen Bringschuld zu befreien. Sollte der betreffende Anwärter auf die Heldenehre dem Anspruch selbst nicht gerecht werden, der mit dem Ehrentitel verbunden ist, würde sich das Kapital der heroischen Genealogie augenblicklich zu einer schweren Hypothek verwandeln und die heldenhaften Ahnen würden als Kronzeugen im Prozess gegen den unwürdigen Abkömmling auftreten:

„Mais, fussiez-vous issu d'Hercule en droite ligne,
Si vous ne faites voir qu'une bassesse indigne,
Ce long amas d'aïeux que vous diffamez tous,
Sont autant de témoins qui parlent contre vous."

Als zentrale Metapher im Kontext der Frage nach realer und illusorischer Tugend, Tatkraft und Ehre verwendet Boileau – durchaus typisch für das Thema und die Zeit – die des „éclat légitime" bzw. des „faux éclat". Während der Adel früherer Zeiten echtes Heldentum gepflegt und ein Leben voller glänzender Taten geführt habe („cette ardeur qu'on vit briller en eux", „illustres marques", „ce grand éclat de leur gloire", „éclat légitime"), reflektiere der gegenwärtige Adel allenfalls noch den Glanz der Vorfahren, wobei er diesen oftmals zu Unrecht als den eigenen ausgebe („faux éclat", „apparence vaine", „En vain l'on fait briller la splendeur de son rang"). Boileaus Sprecherinstanz lässt sich vom falschen Glanz der eingebildeten Helden indes nicht blenden („On ne m'éblouit point")

121 Ebd.

und erinnert noch einmal daran, dass ein Held früher wie heute nur vom Glanz der eigenen Taten zehren könne: „Et, sans chercher l'appui d'une naissance illustre, / Un héros de soi-même empruntoit tout son lustre."[122] Auch der König, so die enkomiastische Schlussvolte der Satire, glänze weniger durch die Insignien seiner Herrschaft, als durch seine Taten, weshalb er „toujours orné d'une gloire nouvelle, / Et plus brillant par soi que par l'éclat des lis" zu sehen sei.[123] Zum Helden kann unter diesen Vorzeichen nur werden, wer es dem Monarchen gleichtut, und sich durch große Taten seine Gunst und dadurch einen „éclat légitime" erwirbt: „Si tu veux te couvrir d'un éclat légitime, / Va par mille beaux faits mériter son estime".[124]

Wie aus den vorausgehenden Analysen bereits punktuell deutlich geworden sein dürfte, lässt sich eine frappierende Ähnlichkeit zwischen den adelskritischen Gedankenfiguren von Boileaus Sprecherinstanz und den Anschuldigungen, die Don Louis seinem Sohn in der vierten Szene des vierten Aktes macht, nachweisen. Als Vertreter eines auf Ehre, Prestige und Ruhm bedachten Standes macht Don Louis seinem lasterhaften und in schlechtem Ruf stehenden Sohn deutlich, wie sehr er sein Verhalten ablehnt.[125] Im gleichen Maße, wie Don Louis die „actions indignes", die „méchantes affaires" und die „bassesse" seines Sohnes kritisiert und ihm Hedonismus und Wertenihilismus vorwirft, beschwört er die „mérites", die „vertu" und die „gloire" seiner Vorfahren. Die deheroisierende Anklage verläuft somit simultan zur Heroisierung der als „Gentilhomme[s]" bezeichneten Ahnen.[126] Vor dem leuchtenden Hintergrund heroischer Ausstrahlung tritt die dunkle Gestalt des Infamen in aller kontrastiven Schärfe hervor. Erst durch die Affirmation des heroischen Modells der Vorfahren als eine prinzipiell auch für Don Juan gültige Norm, gewinnt dessen Deheroisierung an Kontur.[127] Diese allen Prozessen der Heroisierung und Deheroisierung zu-

---

122 Ebd. S. 32.

123 Ebd. S. 33.

124 Ebd.

125 Ich schließe mich hier grundsätzlich Anne Ubersfelds Einsicht an, derzufolge das „affrontement" zwischen Vater und Sohn die wichtigste Stelle ist, an der die soziopolitische Dimension des Stücks greifbar wird. Vgl. UBERSFELD, Anne: „*Dom Juan et le noble vieillard*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 25–30.

126 MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 889.

127 Larry W. Riggs argumentiert überzeugend, dass es Molière in seinem Stück um eine Kritik des korrumpierten und eine Affirmation des tugendhaften Adels gehe. Vgl. RIGGS, Larry W.: „*The Issues of Nobility and Identity in Dom Juan and Le Bourgeois gentilhomme*", in: *The French Review 59/3* (1986), S. 399–409.

grundeliegende Abgrenzungslogik findet in der väterlichen Anklage in Molières Dom Juan einen bildlichen Ausdruck, der seinerseits wie ein Echo zu Boileaus Satire wirkt:

„[N]ous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler, et cet éclat de leurs actions qu'ils répandent sur nous, nous impose un engagement de leur faire le même honneur […]. Ainsi vous descendez en vain des aïeux dont vous êtes né, ils vous désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage; au contraire l'éclat n'en rejaillit sur nous qu'à notre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions."[128]

Der Glanz des Helden, der sich im Moral- und Ehrverständnis Don Louis' bei tugendhaftem Verhalten von Generation zu Generation weiterträgt und so den Glanz des Einzelnen vorteilhaft mehrt, wird als eine leuchtende Fackel beschrieben, deren Licht die Schande des Antihelden Don Juan zu erkennen gibt. In Analogie zur Figur des Don Diègue aus Corneilles *Cid*, der die Ohrfeige des Comte de Gormas gerächt wissen möchte, sieht der stark dynastisch denkende Don Louis das eigene Leben durch die Schandtaten seines „fils indigne" mit einem Makel beschmutzt, von dem es sich zu befreien gilt. Da Don Juan auf alle Ermahnungen nur mit Spott reagiert, wünscht er seinem Sohn in der Hoffnung, dass so auch seine eigene Ehre wiederhergestellt werde, sogar eine tödliche göttliche Strafe: „[J]e saurais plus tôt que tu ne penses […] prévenir sur toi le courroux du Ciel, et laver par ta punition la honte de t'avoir fait naître."[129]

Die deheroisierende Funktionalisierung der Ästhetik des Glanzes, die in *Le Festin de Pierre* in den Vordergrund rückt, findet sich auch in Boileaus Satire. Dort hieß es: „Et tout ce grand éclat de leur gloire ternie / Ne sert plus que de jour à votre ignominie." Die Metapher vom Glanz des Heroischen, die hier, bezogen auf den lasterhaften Don Juan bzw. den eitlen und untätigen Adel nur ex negativo aufgerufen werden kann, wird damit sowohl von Molière als auch von

128 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 889.

129 Ebd. S. 890. Während Don Louis dem Gesetz der Ehre streng folgt und Don Juan ihm bis auf wenige Ausnahmen konsequent zuwiderhandelt, nimmt Don Carlos eine Zwischenposition ein. Er handelt zwar nach dem Gebot der Ehre und spricht in der dritten Szene des dritten Aktes auch wie Don Louis davon, als Edelmann keine Schande auf sich kommen lassen zu können („[L]ors que l'injure a une fois éclaté notre honneur ne va point à vouloir cacher notre honte, mais à faire éclater notre vengeance et à publier même le dessein que nous en avons […]."), daneben klagt er aber auch wiederholt über die Härte der „lois de l'honneur". Ebd. S. 878–879.

Boileau im Kontext von Vorstellungen der Erkenntnis- und Wahrheitsstiftung eingesetzt. Vor dem literarhistorischen Hintergrund von Moralistik und Frühaufklärung wird damit eine Entwicklung sichtbar, die in dieser Form ein Novum innerhalb der literarischen Repräsentationsformen des Heroischen im *Siècle classique* darstellt:[130] Der Glanz des Helden fungiert nicht mehr als ein selbstevidenter Ausdruck der exzeptionellen Stellung des Helden, sondern offenbart ein autoreflexives Potential, das – wie Andreas Gelz herausgearbeitet hat[131] – vor allem in späteren Epochen verstärkt genutzt wurde.

Die insbesondere für die Aufklärung charakteristische Tendenz der dekonstruktivistischen Entautomatisierung der Metaphorik des *éclat* lässt sich indes bereits an der entschärften Versfassung der Komödie ablesen, die Thomas Corneille nach dem Tod Molières verfasste und im Februar 1677 mit großem Erfolg auf die Bühne des Théâtre Guénégaud brachte.[132] Obwohl Corneille dem Prosatext Molières weitestgehend folgt und sogar zahlreiche Formulierungen direkt übernimmt, setzt er im Detail doch eigene Akzente. So auch in der zweiten Szene des vierten Aktes, in der Don Louis seinem Sohn den bereits thematisierten Besuch abstattet und ihm den Vorwurf macht, „[d]'avoir osé ternir, par tant de lâchetés, / Le glorieux éclat du sang dont vous sortez" (IV,ii,1327-1328).[133] Statt

---

130 Weitere Beispiele der autoreflexiven Ausgestaltung der Glanz-Metaphorik finden sich ebenfalls in Texten der 1660er Jahre, so etwa in Pierre Corneilles Maschinentheaterstück *La toison d'or* (1661), wo die Allegorie Frankreichs der Allegorie des Sieges im Prolog verständlich macht, wie teuer sie die Kriege – als historischer Index sind hier die spanisch-französischen Kriege gemeint, die mit dem Pyrenäenfrieden 1659 offiziell als beendet erklärt wurden – zu stehen kommen. Der Glanz der Siege verdeckt nicht mehr die Opfer, die sie gekostet haben, sondern macht sie überhaupt erst sichtbar: „Vos dons sont à chérir, mais leur suite est à craindre. / Pour faire deux Héros ils font cent malheureux, / Et ce dehors brillant, que mon nom reçoit d'eux, / M'éclaire à voir les maux qu'à ma gloire il attache, / Le sang dont il m'épuise, et les nerfs qu'il m'arrache." CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 213.

131 Vgl. GELZ: *„L'éclat du héros' - Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot)*". Insbes. S. 228ff.

132 Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde auf französischen Bühnen sogar ausschließlich die Fassung von Thomas Corneille gespielt.

133 CORNEILLE, Thomas: *Le Festin de Pierre*, hrsg. v. Alain NIDERST, Paris: Champion 2000. S. 117. Erhält Don Juan bei Molière im vierten Akt erst Besuch von Monsieur Dimanche und dann von seinem Vater, ist bei Thomas Corneille die Reihenfolge umgekehrt. Der Dialog zwischen Don Juan und Don Louis, der im Original in der vierten Szene stattfindet, hat bei Corneille seinen Platz in der zweiten Szene.

den Glanz der Familie durch sein unheroisches Verhalten zu beschmutzen, hätte er sich von ihm den Weg weisen lassen und den Vorfahren in einer *imitatio heroica* nachfolgen sollen:

„L'éclat que leur conduite a répandu sur nous
Des mêmes sentiments nous doit rendre jaloux ;
C'est un engagement dont rien ne nous dispense
De marcher sur les pas qu'a tracés leur prudence,
D'être à les imiter attachés, prompts, ardents,
Si nous voulons passer pour leurs vrais descendants.“ (IV,ii,1339-1344)[134]

Soweit noch das aus der Tradition bekannte Muster der Verwendung der *éclat*-Metaphorik. Deutlicher noch als in Molières Original betont Corneille in der Folge aber die erkenntnisstiftende Funktion des Glanzes. Der heroische Glanz der Vorfahren steht nicht mehr ungebrochen für sich selbst, sondern wird mit einer Fackel („flambeau“) verglichen, die die Schande Don Juans ans Licht bringt:

„Loin d'être de leur sang, loin que l'on vous en compte,
L'éclat n'en rejaillit sur vous qu'à votre honte ;
Et c'est comme un flambeau qui, devant vous porté,
Fait de vos actions mieux voir l'indignité.“ (IV,ii,1349-1352)[135]

Bestätigt die Textstelle in den beiden Fassungen von Molière und Corneille letztlich aber nicht doch nur das tradierte Muster der Ineinssetzung von Heldentum und Glanz, Antiheldentum und Dunkelheit? Wird Don Juan überhaupt als eine Figur beschrieben, die sich im konkreten visuellen Sinne durch einen besonderen Glanz hervorhebt? Obwohl in der Forschung, etwa der Studie von Ziad Elmarsafy, für den Don Juan die Verkörperung eines „aristocratic male in all his glory“ darstellt, vereinzelt von „Dom Juan's particular *éclat*“ zu lesen ist,[136] entbehren dergleichen Zuschreibungen meist einer soliden textanalytischen Basis. Dabei hält Molières Text durchaus Hinweise bereit, Don Juan als eine Figur mit einem besonderen *éclat* zu begreifen. Wenngleich Don Juan nicht im Sinne seines Vaters durch die Realisierung einer heroischen Virtus glänzt, versucht er zumindest äußerlich, diesen Anschein zu erwecken. Zum gewinnenden, beson-

134 Ebd. S. 117.
135 Ebd. S. 118.
136 ELMARSAFY: *The Histrionic Sensibility*. S. 87.

ders Frauen blendenden Äußeren der „glanzvollen Erscheinung“[137] eines „brillant gentilhomme“[138] gehört nämlich, wie Sganarelle gleich in der zweiten Szene des ersten Aktes vermerkt, neben einem von Federn gezierten Hut auch ein gold glänzendes Kleid („habit bien doré“) mit feuerfarbenen Bändern („rubans couleur de feu“) sowie eine blonde Perücke („perruque blonde“).[139] „Der große Verführer“, so eine hellsichtige Notiz Bertolt Brechts, „läßt sich nicht zu besonderen erotischen Kunstgriffen herab. Er verführt durch sein Kostüm […].“[140] Dieses rein äußerliche Zeichen adelig-heroischen Glanzes steht in starkem Kontrast zur moralischen Verfassung Don Juans und ist für seinen Diener nur ein trügerischer Schein, der in keiner Weise das zügellose Verhalten legitimiert:

„[P]ensez-vous que pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré, et des rubans couleur de feu (ce n’est pas à vous que je parle, c’est à l’autre) pensez-vous dis-je que vous en soyez plus habile homme, que tout vous soit permis et qu’on n’ose vous dire vos vérités ?“[141]

Was von der Forschung bislang unbeachtet blieb, ist die Tatsache, dass Sganarelles Tirade Argumente enthält, die im historischen Kontext von Molières Stück auch von klerikaler Seite gegen die insbesondere dem Adel zugeschriebenen *vanité* ins Feld geführt wurden, so beispielsweise im *Sermon sur l’honneur*, den Bossuet im März 1666 in Saint-Germain-en-Laye hielt. Im Porträt, das er dabei vom eitlen Blender zeichnet, spielt das Motiv des rein äußerlichen „éclat étranger“ ebenfalls eine zentrale Rolle:

---

137 STACKELBERG: „*Don Juan als Heuchler*“. Hier S. 482.

138 MICHAUT: *Les luttes de Molière*. S. 185.

139 Eine Inventarsnotiz zum Nachlass von Molière, die Georges Mongrédien in seiner Textsammlung wiedergibt, lässt darauf schließen, dass die von La Grange gespielte Figur des Don Juan ein Kostüm trug, das den Textangaben tatsächlich entsprach: „Un jupon de satin aurore, une camisole de toile à parements d’or, un pourpoint de satin à fleurs du *Festin de Pierre*. Deux jambières, une fine, l’autre fausse; une écharpe de taffetas; une petite chemisette à manches de taffetas couleur de rose et argent fin. Deux manches de taffetas couleur de feu […].“ MONGREDIEN: *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*. S. 233.

140 BRECHT: „*Zu Don Juan von Molière*“. Hier S. 133.

141 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 854–855.

„Homme de vanité et d'ostentation, voilà ta figure : c'est en vain que tu te repais des honneurs qui semblent te suivre ; ce n'est pas toi qu'on admire, ce n'est pas toi qu'on regarde, c'est cet éclat étranger qui fascine les yeux du monde ; et on adore non point ta personne, mais l'idole de ta fortune, qui paraît dans ce superbe appareil par lequel tu éblouis le vulgaire."[142]

Die Identifizierung der Erscheinungsweise Don Juans als schöner, trügerischer und damit letztlich auch verbrecherischer Schein – Brecht bezeichnet den Verführer diesbezüglich als „glänzende[s] Scheusal"[143] – wirkt auch deshalb plausibel, weil das Thema der Kleidung prinzipiell unter dem Vorzeichen der Verkleidung verhandelt wird.[144] In der aufschlussreichen ersten Szene des dritten Aktes kommentiert Sganarelle die List des Kleidertausches, mit der sein Herr und er selbst den Verfolgern erfolgreich zu entkommen versuchten: „Ma foi Monsieur, […] nous voilà l'un et l'autre déguisés à merveille".[145] Als vermeintlicher Arzt, so berichtet Sganarelle, der die Medizin als „pure grimace" entlarven zu können glaubt,[146] habe er von der „honneur de [s]on habit" profitiert,[147] um seinen Patienten weitestgehend unnütze Rezepte auszustellen. Vom Effekt seiner Verkleidung beflügelt, geht Sganarelle schließlich soweit, seinen Herrn in dem Bereich herauszufordern, in dem dieser besondere Kompetenzen aufweisen kann, jenem des Streitgesprächs: „[C]et habit me donne de l'esprit, et je me sens en humeur de disputer contre vous".[148] Die „honneur" und der „esprit" Sganarelles sind frei-

---

142 BOSSUET, Jacques Bénigne: „*Sermon sur l'honneur*", in: LEBARQ, Abbé Joseph (Hrsg.): *Œuvres oratoires de Bossuet*, Bd. 5, Paris: Hachette 1922, S. 42–61. Hier S. 50. An späterer Stelle (S. 55) heißt es ferner: „Ceux qui ne se connaissent pas en pierreries sont trompés par le moindre éclat, et le monde se connaît si peu en vertu que souvent la moindre apparence éblouit la vue."

143 BRECHT: „*Zu Don Juan von Molière*". S. 137.

144 Die Interpretation von Jean-Marie Apostolidés, der Don Juan auch aufgrund seines „vêtement rouge et doré" als eine Personifizierung des Teufels sieht, scheint mir dagegen auch vor dem Hintergrund der Bedeutung, die das Motiv des trügerischen Scheins in der Komödientradition hat, weniger plausibel. „En se hissant au niveau de la Divinité, il prend aux yeux des protagonistes de *son* drame la figure de Lucifer, le porte-lumière, le mauvais ange insoumis. Dom Juan apparaît sous les traits démoniaques, apportant l'inversion, la négation et la division." APOSTOLIDES, Jean-Marie: „*Dom Juan alchimiste : l'or et le feu*", in: *Littérature 47* (1982), S. 3–11. Hier S. 4.

145 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 873.

146 Ebd. S. 874.

147 Ebd. S. 873.

148 Ebd. S. 874.

lich ebenso trügerisch, wie der äußerliche Glanz Don Juans, den dieser in seinem berühmten Lob der Heuchelei in der zweiten Szene des fünften Aktes als probates Mittel verteidigt, um sich mit den „vices de son siècle“ zu akkommodieren:

„[L]’imposture est toujours respectée, et quoiqu’on la découvre on n’ose rien dire contre elle, tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement, mais l’hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d’une impunité souveraine ; on lie à force de grimaces une société étroite avec tous les gens du parti.“[149]

Dass dem glänzenden Äußeren einer Figur nicht ohne Weiteres Vertrauen geschenkt werden darf, ist eine der Lektionen, die Molières Zeitgenossen – so sie überhaupt an einem didaktischen Nutzen interessiert waren – aus dem Stück gezogen haben dürften.

4.3 Der Held als Skandalfigur?

Obwohl es wie schon bei den anderen bisher besprochenen Stücken auch im Fall von *Le Festin de Pierre* äußerst schwierig ist, die tatsächliche Rezeption zu rekonstruieren, soll im folgenden Kapitel zu bestimmen versucht werden, inwiefern die provokative Transgressivität Don Juans ein öffentliches Skandalon darstellte. Don Juan, der selbst vom „scandale de [s]es actions“ spricht,[150] ist ohne Zweifel als Skandalfigur konstruiert. Dennoch muss klar konstatiert werden, dass das Stück einen großen Erfolg auf der Bühne feierte.[151] Nachdem Molière eine erste Fassung, die so nur ein einziges Mal bei der Premiere des Stücks am 15. Februar 1665 gespielt werden konnte, geringfügig entschärft hatte,[152] wurde es einige Wochen im Theater des Palais-Royal erfolgreich aufgeführt, bevor seine Truppe es nach der Osterpause wieder aus dem Programm nahm. Georges Forestier und Claude Bourqui konnten jüngst überzeugend darlegen, dass das Stück

149 Ebd. S. 897–898.

150 Ebd. S. 895.

151 Gustave Michaut spricht unter Ausnutzung der Polysemie des Begriffs *éclat* von einem „éclatant succés“. MICHAUT: *Les luttes de Molière*. S. 174. Der ökonomische Erfolg des Stücks lässt sich an den hohen Einnahmen ablesen, die im Register von La Grange verzeichnet sind. Vgl. LA GRANGE, Charles Varlet: *Le registre de la Grange (1659-1685)*, hrsg. v. Bert Edward YOUNG und Grace P. YOUNG, Genf: Slatkine 1947. S. 73–74.

152 Von der Streichung betroffen war insbesondere die ‚scène du pauvre‘ im dritten Akt des Stücks, in der Don Juan versucht, einen Bettler zur Blasphemie anzustiften.

nicht zwangsläufig deshalb schnell wieder aus dem Programm verschwand, weil es – wie von der Forschung bislang meist dargestellt – angefeindet wurde, sondern vielmehr, weil technisch-logistische und ökonomische Gründe gegen eine Verlängerung sprachen.[153] Dennoch lohnt es sich, die knapp 50 in-douze Seiten umfassende Streitschrift *Observations sur une comédie de Molière, intitulée Le Festin de Pierre* einer genaueren Analyse zu unterziehen, die im Mai 1665 von Rochemont veröffentlicht wurde und massive Vorwürfe gegen Molières Stück erhob. Wie ebenfalls Forestier und Bourqui zu berichten wissen, hat das Pamphlet auch deshalb eine bedeutende Rolle für die unmittelbare Rezeption des Stücks gespielt, weil es entgegen der eigentlichen Absicht seinen Erfolg noch steigerte: „[L]a publication des *Observations*, que tout Paris s'arrachait, faisait une publicité nouvelle au spectacle".[154]

Was sind die Hauptpunkte der Kritik Rochemonts und welches Licht werfen sie auf die Frage nach der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit der problematischen Helden- bzw. Antiheldenfigur des Don Juan? Ziel des im Duktus von Georges de Scudérys *Observations sur le Cid* geschriebenen Textes ist der Nachweis des immoralischen Charakters des Stücks.[155] Eine Passage, die Rochemont gegen Ende des rhetorisch eindrucksvollen Pamphlets bringt, fasst die einzelnen Punkte seiner Anklage prägnant zusammen:

> „Molière ne peut parer au juste reproche qu'on lui peut faire d'avoir mis la défense de la Religion dans la bouche d'un Valet impudent, d'avoir exposé la Foi à la risée publique, et donné à tous ses Auditeurs des Idées du Libertinage et de l'Athéisme […]."[156]

Weil Molière mit Don Juan einerseits eine Hauptfigur konstruiert, die sich klar zu den Idealen von *libertinage* und Atheismus bekennt, und weil er dieser Hauptfigur andererseits die Figur des Sganarelle zur Seite stellt, die sich als Kritiker Don Juans lächerlich macht und so die gesamte christliche Position ad absurdum führt, habe Rochemont, so die eigene Aussage, bei seinem Besuch des

---

153 Vgl. dazu: MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1641ff.

154 Ebd. S. 1643.

155 Einige deutliche intertextuelle Verweise lassen sich nachweisen. So findet sich zum Beispiel in beiden Texten der Hinweis, dass die Kritik nicht ad hominem gerichtet sei, sondern dessen Stück bzw. Hauptfigur gelte: Bei Scudéry heißt es dazu: „J'ataque le Cid, & non pas son Autheur ; j'en veux à son Ouvrage et non point à sa personne", bei Rochemont: „[O]n n'en veut pas à sa personne, mais à son Athée" (CIVARDI: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*. S. 371.; MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1212.).

156 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1218.

Stücks gleich im doppelten Sinne ein „Théâtre révolté contre l'Autel" erlebt.[157] Der Autor der Streitschrift erkennt zwar das Talent und den Erfolg Molières an („Il est vrai que la foule est grande à ses Pièces, et que la curiosité y attire du monde de toutes parts"), im selben Atemzug hebt er jedoch hervor, dass sich unter dem begeisterten Publikum keine „gens de bien" befunden hätten.[158] Wie vor ihm schon Scudéry in Bezug auf Corneilles *Cid*, greift Rochemont zu einem sozio-kulturellen Argument, um den Erfolg des Stücks durch die Ungebildetheit des Parterre-Publikums zu begründen und den Wert des Dramas dadurch zu schmälern.[159] Das gebildete und moralisch integere Publikum, zu dem Rochemont sich zweifelsohne auch selbst zählt, habe das Stück dermaßen stark in seinen religiösen Gefühlen verletzt, dass sein Aufschrei einen großen öffentlichen Skandal verursachte:

„Cette pièce a fait tant de bruit dans Paris ; elle a causé un scandale si public, et tous les gens de bien en ont ressenti une si juste douleur, que c'est trahir visiblement la cause de Dieu, de se taire dans une occasion où sa Gloire est ouvertement attaquée, où la Foi est exposée aux insultes d'un Bouffon qui fait commerce de ses Mystères, et qui en prostitue la sainteté : où un Athée foudroyé en apparence, foudroie en effet tous les fondements de la Religion […]."[160]

Mehrmals kommt Rochemont in seiner Anklageschrift darauf zu sprechen, dass es dem Stück an einer positiven Figur fehle, die ernsthaft und überzeugend für die Sache der Religion eintrete. Zur Zeit Richelieus seien noch „[l]es Vierges et les Martyrs" auf der Bühne erschienen,[161] bei Molière triumphiere nun das Laster. Seiner „Comédie […] pernicieuse" käme nur noch im negativen Sinne eine didaktische Funktion zu.[162] Statt einer zentralen heroischen Figur, mit deren Werten, Kämpfen und Leiden sich der christliche Zuschauer identifizieren könne, führe Molière mit Don Juan und Sganarelle gleich zwei negative Figuren ein, denen eine wahrhaft diabolische Natur eigne. Die Kritik, die eigentlich nur dem Stück gelten sollte, wird schließlich doch auf Molière übertragen, welcher in der von ihm selbst verkörperten Rolle Sganarelles als Inkarnation des Teufels gebrandmarkt wird. Rochemont beobachtet

---

157 Ebd. S. 1212.
158 Ebd. S. 1216.
159 Vgl. Ebd. S. 1219.
160 Ebd. S. 1213.
161 Ebd. S. 1214.
162 Ebd. S. 1216–1217.

„[...] un Molière, pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice : qui croit et ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve, qui est Censeur et Athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble : un Diable incarné, comme lui-même se définit."[163]

Als atheistischer und frivoler Autor ist Molière selbst für Rochemont der größte Verbrecher. Im pathetischen Schlussteil des Pamphlets erinnert der Kritiker deshalb seine Leser noch einmal mit Nachdruck an dessen gewaltiges zerstörerisches Potential: „Il ne faut qu'un homme de bien, quand il a la puissance, pour sauver un Royaume ; et il ne faut qu'un Athée quand il a la malice pour le ruiner et pour le perdre."[164] Während positive Helden wie Rodrigue und Horace ihr Land fast alleine vor dem Untergang retten können, so darf man Rochemont verstehen, der die Ebenen von literarischer Imagination und historischer Wirklichkeit vermengt, reicht ein böswilliger Atheist wie Molière aus, um es in den Abgrund zu stürzen.

Auf die eindeutig religiös motivierte Attacke Rochemonts, die – wie schon erwähnt – großes Aufsehen erregte und maßgeblich mit zum Skandalcharakter des Stücks beitrug, folgten indes auch diverse Apologien. Die verschiedenen Dokumente der *Querelle* lassen sich so insgesamt als ein verzweigter Diskurs verstehen, über den ein Stimmungsbild in Bezug auf die Rezeption der Komödie rekonstruiert werden kann. Die beiden anonymen Verteidigungsschriften – eine *Réponse aux Observations touchant le Festin de Pierre de Monsieur de Molière* und eine *Lettre sur les Observations d'une comédie du Sieur Molière, intitulée le Festin de Pierre*[165] stimmen darin überein, dass sie dem Autor der *Observations* vorwerfen, das Stück einseitig im Lichte der Auseinandersetzungen um den *Tartuffe* beurteilt zu haben: „[S]i Molière n'eût point fait Tartufle, on eût moins fait de plaintes contre lui."[166] Als ein Vertreter der dort der Lächerlichkeit preisgegebenen religiösen Heuchler, habe Rochemont besonders scharf auf das neue Stück reagiert, das mit der Bestrafung der Hauptfigur die religiöse Moral aber

163 Ebd. S. 1217.

164 Ebd. S. 1221.

165 Beide Texte sind in der aktuellen kritischen Ausgabe des *Festin de Pierre* in der Bibliothèque de la Pléiade mit abgedruckt. Vgl. Ebd. S. 1222–1241. Die *Lettre* wird, was allerdings nicht als gesichert gelten kann, häufig Jean Donneau de Visé zugeschrieben.

166 Ebd. S. 1231. Vgl. dazu die detaillierte Kontextualisierung in PREST: *Controversy in French drama*. S. 137ff.

doch letztlich wieder in ihr Recht setze. Molière, so betonen die Autoren, habe das Ziel einer jeden Komödiendichtung erreicht, namentlich „de corriger les hommes en les divertissant“.[167] Während der Autor der sowohl argumentativ als auch sprachlich wenig überzeugenden *Réponse* in Don Juan eine durchweg negative Figur sieht – die Rede ist von einem „jeune homme qui avait tant d'antipathie pour les bonnes actions“[168] – zeichnet der Verfasser der *Lettre* ein deutlich nuancierteres Bild der in die Kritik geratenen Skandalfigur. Nicht nur habe der ebenfalls von Rochemont attackierte Sganarelle „le fond de la conscience bon“ und sei Done Elvire nach dem Tugendexempel einer „Madeleine pénitente“ entworfen,[169] auch Don Juan verdiene es seiner Meinung nach, zumindest partiell in Schutz genommen zu werden. Der von Rochemont erhobene Vorwurf der „inconstance“ wird vom Verfasser der Apologie dadurch entkräftet, dass er den Charakterzug der Sprunghaftigkeit als Wesen aller Komödienfiguren ausweist.[170] Ferner scheint ihm auch der Vorwurf des Atheismus nur bedingt gerechtfertigt, da Don Juan nie offen gegen die religiöse Welterklärung argumentiere und sein ironischer Skeptizismus letztlich doch auch durch Blitz und Donner bestraft würde. Lässt sich darüber hinaus auf eine noch positivere Publikumsrezeption der Skandalfigur schließen, wenn bezüglich der Bestrafung Don Juans mit Nachdruck darauf hingewiesen wird, dass „la moitié de Paris a douté qu'il le méritât“? Wenngleich die textliche Basis für eine deratige Interpretation dünn ist, kommt ihr im Kontext der gesamten *Lettre* doch eine große Plausibilität zu. Ein bedeutender Teil des Publikums, darunter auch der König, der Molières Kompanie noch im Juni desselben Jahres zur *Troupe du Roi* ernannte und damit unter seinen ausdrücklichen persönlichen Schutz stellte,[171] brachte dem Stück mitsamt seiner provokativen Heldenfigur Interesse, wenn nicht sogar Sympathie entgegen. Lässt sich daraus wiederum schlussfolgern, dass Don Juan nicht nur als Hassfigur der *dévots* und anderer, moralisch konservativer Teile des Publikums, sondern auch als heroische Identifikationsfigur fungierte? Da über die Rezeption des Stücks nur sehr wenig bekannt ist – die drei bereits erwähnten und besprochenen Texte sind die einzigen substantiellen zeitgeschichtlichen Quellen und Rezeptionsspuren in Korrespondenzen, Mémoiren oder Tagebüchern sind kaum überliefert –, kann über diese spannende

---

167 MOLIERE: *Œuvres complètes*. S. 1224.

168 Ebd. S. 1224.

169 Ebd. SS. 1234, 1237.

170 Ebd. S. 1233.

171 Vgl. Ebd. S. 1642.; STENZEL: *„Dom Juan oder die Ambivalenzen der gesellschaftlichen Entwicklung“*. S. 190.

Frage leider nur spekuliert werden. Wie Forestier und Bourqui sowie François Rey in ihren jüngeren Publikationen überzeugend darlegen,[172] kann zumindest als sicher gelten, dass *Le Festin de Pierre* nicht nur wegen der vergleichsweise harmlosen *Querelle*, die es provozierte, ein großes Publikum anzog.[173] Profane Gründe wie der Mangel an anderen attraktiven Stücken, die Qualität der Schauspieler und der insgesamt sehr gute Ruf der Truppe Molières sowie der Spektakelcharakter der Bühnenmaschinerie, von der Jean Loret in seiner Ankündigung in der *Muze historique* berichtete, dass von ihr ein „surprenant efet" zu erwarten sei,[174] dürften entscheident mitverantwortlich für den Erfolg des Stücks gewesen sein. Dass ein Teil des Publikums sich darüber hinaus mit der Figur des Don Juan identifizierte und im radikalen Verführer, Atheisten und Provokateur zumindest partiell einen Helden im emphatischen Sinne sah, ist jedoch durchaus plausibel. Der Tendenz der jüngeren Forschung, aus der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stücks fast ausschließlich die komischen Aspekte der Hauptfigur betonen zu wollen, muss nicht zuletzt deshalb vorsichtig widersprochen werden, weil Molière sich mit seinem rebellischen Protagonisten durchaus auch selbst ein heroisches Bildnis geschaffen haben dürfte.[175] Hartmut Stenzel schreibt deswegen zu Recht, dass

> „[...] es unzweifelhaft so [ist], dass der Protagonist in gewisser Weise Molières Sympathie genießt, wenn er als Rationalist und Atheist auftritt. So vertritt er sowohl in der versteckten Religionskritik als auch in der Ärztesatire eine Position, die derjenigen Molières nahekommt."[176]

Gerade in Hinblick auf die Figurencharakteristika, die – wie die Intelligenz, die Wandlungsfähigkeit und die sprachlich-rhetorische Fertigkeit Don Juans – im Unterschied zu den literarischen Vorlagen in Molières Version des Stücks genu-

---

172 MOLIERE: *Œuvres complètes*.

173 Vgl. Ebd. S. 1619–1650.; REY, François und Jean LACOUTURE: *Molière et le roi : l'affaire Tartuffe*, Paris: Seuil 2007. Insbes. S. 182.

174 LORET: *La Muze historique ou Recueïl des lettres en vers, contenant les nouvelles du temps*. S. 28.

175 Dies steht der Einschätzung Jürgen von Stackelbergs gegenüber, der apodiktisch festhält, dass schon alleine wegen der Heterogenität der Figur „eine wie auch immer geartete Gleichsetzung des Autors mit seinem Geschöpf nicht in Frage kommt". STACKELBERG: „*Don Juan als Heuchler*". S. 483.

176 STENZEL: „*Dom Juan oder die Ambivalenzen der gesellschaftlichen Entwicklung*". Hier S. 174.

in hinzukommen,[177] werden auch Parallelen zur Selbstheroisierung des Dichters als genialer Sprachkünstler ersichtlich, die sich insbesondere im Kontext der lange währenden *Querelle* um den *Tartuffe* auch in anderen Werken finden lassen. Nicht nur die bereits ausführlicher besprochene Figur des Alceste, die nicht umsonst selbst Dichter ist, muss hier genennt werden. Auch nutzt Molière beispielsweise das Enkomium *La Gloire du Val-de-Grâce*, um sich über die Heroisierung des Malers Pierre Mignard selbst zum Dichterhelden zu stilisieren.[178] Hat aber nicht schon Michel Serres darauf hingewiesen, dass das Ingenium auch bei der Figur des Don Juan maßgeblich zum Status als Held beiträgt? „L'homme à femmes" ist seiner Interpretation zufolge vor allem „un homme à idées : le premier héros de la modernité."[179] Von den vielen Gesichtern, die Don Juan besitzt, ähnelt damit eines auch seinem sich selbst als Künstlerheld wähnenden Schöpfer.

---

177 Die genannten Eigenschaften haben wesentlichen Anteil an der „grandeur sinistre", die – wie Gustave Michaut richtig feststellt – den Don Juan Molières von denen seiner Vorgänger unterscheidet. MICHAUT: *Les luttes de Molière*. S. 162.

178 Vgl. dazu die Analysen von HENIN, Emmanuelle: „*Du portrait à la fresque, ou du Sicilien au Val-de-Grâce: Molière et la peinture*", in: *Œuvres & Critiques 29/1* (2004), S. 30–56. Insbes. S. 41.; Ebenso: POSSELT-KUHLI/WILLIS: „*La Gloire du Val-de-Grâce ou l'artiste en héros chez Molière et Pierre Mignard*". Nicht nur Molière selbst nahm sich indes so wahr. Wie William D. Howarth zeigt, wurde der Autor nach seinem Tod zum Helden zahlreicher Theaterstücke auserkoren: HOWARTH, William D.: „*The Playwright as Hero: Biographical Plays with Molière as Protagonist (1673-1972)*", in: JOHNSON, Roger und Trail EDITHA (Hrsg.): *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Jackson: University Press of Mississippi 1975, S. 557–572. Insbes. S. 568. Zur Geschichte der Glorifizierung Molières in Frankreich vgl. ferner: ALBERGE, Claude: *Et Molière devint dieu*, Pézenas: Domens 2009.

179 SERRES, Michel: „*Le don de Dom Juan ou la naissance de la tragédie*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 31–40. S. 31.

5. JEAN RACINE: *PHEDRE ET HIPPOLYTE* – DER VERBORGENE HELD

Im Oktober 1676 lädt Ludwig XIV. Pierre Corneille nach Versailles ein, damit dieser einige seiner frühen Werke, darunter *Cinna ou la clémence d'Auguste*, *Pompée* und *Horace*, zur Aufführung bringt. In einem Dankesbrief, den der *Nouveau Mercure galant* im März 1677 abdruckt, zeigt sich der alternde und spätestens seit dem Misserfolg von *Agésilas* 1666 zusehends ins Abseits geratende Dichter erfreut darüber, dass man im Angesicht des „heureux brillant" seiner jungen Dramatikerkollegen noch Gefallen am „vieux lustre" seiner alten Stücke findet.[1] Wenngleich er den Wert seines Œuvres bei der Gelegenheit noch einmal mit Nachdruck unterstreicht, zeugt Corneilles Brief auch vom klaren Bewusstsein über das Verblassen des eigenen Glanzes, vor dem sich seine Rivalen nicht mehr zu fürchten bräuchten:

„C'est le dernier éclat d'un feu prêt à s'éteindre,
Sur le point d'expirer il tâche d'éblouir,
Et ne frappe les yeux que pour s'évanouir"[2]

Mit der Metapher vom ausgehenden Feuer, das noch ein letztes Mal aufflackert, bevor es dann endgültig erlischt, verwendet Corneille ein Bild, das einem Text Jean Racines, dem prominentesten der jungen Rivalen, die mit ihrem „heureux brillant" seine Leistungen in den Schatten stellen, entnommen sein könnte. Zufälligerweise erscheint fast zeitgleich mit Corneilles Dankesbrief, am 15. März 1677, mit *Phèdre et Hippolyte* auch die erste Druckfassung jenes Dramas Racines, das an zentraler Stelle um die Symbolik von Feuer und Glut kreist und dabei eine tragische Heldin einführt, von der ein höchst eigentümlicher Glanz ausgeht.[3]

Hinreichend bekannt ist die Tatsache, dass die vorerst letzte Tragödie Racines – nach einer über zehnjährigen Unterbrechung folgen mit *Esther* (1689) und

1 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 1313.

2 Ebd. S. 1314.

3 Den heute für gewöhnlich verwendeten Titel *Phèdre* erhält das Stück erst ab der zweiten Auflage von 1687. Da die Tragödie hier im unmittelbaren Kontext ihrer Entstehung und Wirkung untersucht werden soll, beziehen sich in der Folge alle Textnachweise auf die Originalfassung, wie sie in der 1999 von Georges Forestier neu besorgten Ausgabe der Bibliothèque de la Pléiade erschienen ist. Vgl. dazu Ebd. S. 815–876.

Athalie (1691) noch zwei biblische Dramen[4] – schon bald als ein Gipfel der klassischen französischen Dramenliteratur wahrgenommen wurde, woran sich bis heute wenig geändert hat. Dass Racine in den Augen vieler Zeitgenossen zwischen *la cour et la ville* die alles überragende und alles überstrahlende Ausnahmegestalt der 1670er Jahre war,[5] lässt sich – wenn auch mit der nötigen Vorsicht hinsichtlich eines stark idealisierenden Textes – an der *épitre* ablesen, die Boileau ebenfalls im März 1677 seinem Freund und späteren Kollegen als Hofhistoriker widmete.[6] Vor dem Hintergrund einer konfliktreichen Auseinandersetzung mit dem Dramatiker Nicolas Pradon, der nur zwei Tage nach der Uraufführung von Racines *Phèdre et Hippolyte* im Hôtel de Bourgogne ein gleichnamiges Stück im Théâtre Guénégaud zur Aufführung gebracht und dadurch eine offensive Konkurrenzposition eingenommen hatte,[7] verfolgt Boileau in dem Lobbrief das Ziel, den exzeptionellen Status zu bekräftigen, den Racine seiner Meinung nach unter den Dramatikerkollegen besitzt. Als „génie inspiré" wandle Racine auf Wegen, die anderen verborgen blieben und blende die in den Schatten gedrängten Konkurrenten und Neider mit seinem hell leuchtenden „trop de lumière":

4 Marc Fumaroli hat die religiöse Bedeutungsdimension auch für *Phèdre et Hippolyte* nachgewiesen. Vgl. dazu: FUMAROLI, Marc: „*Entre Athènes et Cnossos: les dieux païens dans ‚*Phèdre*'*", in: *Revue d'Histoire littéraire de la France 93* (1993), SS. 30–61, 172–190. In der folgenden Auseinandersetzung mit dem Stück soll diese Textebene allerdings eine untergeordnete Rolle spielen.

5 Ich verwende die zeitgenössische Bezeichnung hier im Sinne Erich Auerbachs als „allgemeine[n] Ausdruck für die literarisch-gesellschaftliche Öffentlichkeit." Vgl. AUERBACH, Erich: „*La cour et la ville*", *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern: A. Francke 1951, S. 12–50. Hier S. 14.

6 Ein weniger deutlich Partei ergreifendes Textdokument, das das hohe Ansehen Racines zur Zeit von *Phèdre et Hippolyte* belegt, ist die ebenfalls im März 1677 anonym erschienene *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*. In der literaturkritischen Abhandlung, die im Fortgang dieses Kapitels noch eingehender diskutiert werden soll, wird Racine unter anderem als „illustre génie, favorisé des Puissances, admiré du Peuple et approuvé des Savants" bezeichnet. Vgl. dazu: RACINE: *Œuvres complètes*. S. 877–904. Hier S. 878.

7 Einen guten Überblick über das Konkurrenzverhältnis gibt: STACKELBERG, Jürgen von: „*Racine, Pradon und Spitzers Methode*", in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 385–416. Insbes. S. 389ff. Eine umfangreiche Rekonstruktion der Auseinandersetzung zwischen Racine und Pradon findet sich ferner in der *Notice*: RACINE: *Œuvres complètes*. Insbes. S. 1615–1621.

„Si-tost que d'Apollon un génie inspiré
Trouve loin du Vulgaire un chemin ignoré,
En cent lieux contre lui les cabales s'amâssent,
Ses Rivaux obscursis autour de lui croassent,
Et son trop de lumière importunant les yeux,
De ses propres Amis lui fait des envieux."[8]

Als legitimer Nachfolger des „Corneille vieilli" brauche der geniale Racine, so Boileau weiter, die Konkurrenz der „vains auteurs" nicht zu fürchten, vielmehr komme ihm diese sogar noch insofern zugute, als sie ihn zu besonderen Höchstleistungen antriebe:

„Le merite au repos s'endort dans la parresse :
Mais par les Envieux un génie excité
Au comble de son art est mille fois monté.
Plus on veut l'affaiblir, plus il croist et s'élance."[9]

Während zur Zeit der Aufführung und Veröffentlichung der „plus profonde des tragédies raciniennes", so die Einschätzung Roland Barthes,[10] den Autor selbst also gleichsam der strahlende Nimbus eines Dichterhelden umgibt, scheint sein dramatisches Werk ganz im Zeichen der von Bénichou diagnostizierten „démolition du héros" zu stehen.[11] Statt triumphierende Helden nach dem Muster eines Rodrigue oder eines Timocrate, dominieren im Racine'schen Theater bekanntlich verzweifelte, leidende und scheiternde Figuren, die der antiken griechischen Vorstellung des tragischen Helden nachempfunden sind. „Racines Welt", so Karlheinz Stierle in seiner bekannten Studie zur Anthropologie der französischen Klassik, „ist beherrscht von den Gewalten des Negativen".[12] Sein Werk

---

8 BOILEAU-DESPREAUX: *Œuvres complètes*. S. 127.

9 Ebd. S. 128.

10 BARTHES, Roland: *Sur Racine*, Paris: Seuil 1963. S. 115.

11 BÉNICHOU: *Morales du Grand Siècle*. Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel I.2 dieser Arbeit.

12 STIERLE: „*Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*". Hier S. 101. Die fatalistische Tragik des Racine'schen Theaters wurde unter anderem auch von Erich Köhler prägnant herausgearbeitet. Vgl. KÖHLER, Erich: „*‚Ingrat' im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft*", in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 416–437. Insbes. S. 418. Wolfgang Matzat konstatiert speziell zu *Phèdre et Hippolyte* treffend, dass „[d]er

spiegelt insgesamt eine jansenistisch geprägte „vision tragique“[13] wider und verhandelt ein „Heldenbild […], in dem sich die Anthropologie der Schwäche und eine exzeßhafte Leidenschaftsrealisierung miteinander verschränken.“[14] Junie und Britannicus, Hermione und Oreste, Atalide und Bajazet zeichnen sich wie auch die meisten anderen Dramenfiguren Racines mehr durch die Größe ihrer (selbst-)zerstörerischen Leidenschaften, als durch das Vollbringen heroischer Taten aus. Auch das Motiv der Willensstärke, das im Frankreich des 17. Jahrhunderts besonders im Kontext neostoizistischer Tugendlehren eine wichtige Rolle spielte und Eingang in Stücke wie Pierre Corneilles *Cinna ou la clémence d’Auguste* gefunden hatte, verleiht Racines Figuren keine heroische Größe, im Gegenteil: Die Macht der Leidenschaften ist meist größer als die des Willens.[15] Thomas Pavel konstatiert deshalb insgesamt zu Recht einen „style peu héroïque des personnages raciniens“.[16]

Bevor in der Folge nun *Phèdre et Hippolyte* gleichsam als Höhepunkt der Racine’schen Dekonstruktion des kriegerischen wie auch des tugendhaften oder geistigen Heroismus interpretiert werden soll,[17] darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass sich insbesondere im Frühwerk Racines noch deutliche Spuren affirmativer Heldenmodellierungen finden lassen. Was von der Racine-Forschung oft ausgeblendet wird, ist die Tatsache, dass der Ausnahmedichter mit *La Thébaïde ou les Frères ennemis* (1664) und *Alexandre le Grand* (1665/1666) zu Beginn seiner Karriere zwei Stücke schuf, die sehr deutlich von den Heldenbildern der Dramatikergeneration eines Pierre Corneille, Jean de Rotrou und Tris-

---

Mensch hier als Spielball eines *Deus absconditus* [erscheint], ohne dessen Beistand er seinen Leidenschaften hilflos ausgeliefert ist.“ MATZAT, Wolfgang: „*Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik*“, in: LÜDEKE, Roger und Virginia RICHTER (Hrsg.): *Theater im Aufbruch: Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 133–154. Hier S. 150. Zur mythologischen Dimension des Stücks vgl. DELMAS, Christian: „*La mythologie dans la Phèdre de Racine*“, in: *Revue d’Histoire du Théâtre 22* (1971), S. 50–71.

13 Vgl. GOLDMANN, Lucien: *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard 1955.

14 GALLE: „*Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*“. Hier S. 15.

15 Vgl. dazu: NAGAMORI, Katsuya: „*Racine et Sénèque. L’échec d’un idéal stoïcien dans la tragédie racinienne*“, in: *Dix-septième siècle 248/3* (2010), S. 431–441.

16 PAVEL, Thomas G.: *L’art de l’éloignement*, Paris: Gallimard 1996. S. 158.

17 Mit Blick auf die affektive Deregulierung konstatiert Anthony Levi: „*Phèdre* achevait la démolition [de l’idéal héroïque]“. LEVI: „*La disparition de l’héroïsme : étapes et motifs*“. Hier S. 85. Zu dieser Einschätzung kommt auch Jürgen Grimm. Vgl. GRIMM: „*Suréna et Phèdre ou l’abdication du héros*“.

tan L'Hermite beeinflusst waren. Wenngleich auch in diesen frühen Stücken schon eine kritische Neuinterpretation des Heroischen spürbar ist,[18] lässt sich, wie Henry Barnwells Studien gezeigt haben,[19] insgesamt eine weitestgehend ungebrochene Heldenimagination nachweisen. Besonders *Alexandre le Grand* ist eine Tragödie, in der der Held „nimbé de lumière, dans l'epiphanie d'une souveraineté solaire" erscheint,[20] womit zumindest auf der Ebene der Ästhetik und der Repräsentation ein unmittelbarer Anschluss zu strahlenden Helden wie Rodrigue, Horace und Nicomède hergestellt wird. Die Figur des Taxile berichtet dort seiner Schwester in der rechnerischen Mitte und dabei gleichzeitig auf dem dramaturgischen Höhepunkt des Stücks, wie ihn die glanzvolle Erscheinung des siegreichen Helden überwältigt hat:

„Oui, ma sœur, j'ai vu votre Alexandre.
D'abord ce jeune éclat, qu'on remarque en ses traits,
M'a semblé démentir le nombre de ses faits.
Mon cœur plein de son nom n'osait je le confesse
Accorder tant de gloire avec tant de jeunesse.
Mais de ce même front l'héroïque fierté,
Le feu de ses regards, sa haute Majesté
Le font bientôt connaître. Et certes son visage
Porte de sa grandeur l'infaillible présage,
Et sa présence auguste appuyant ses projets,
Ses yeux comme son bras font partout des sujets.
Il sortait du combat. Et tout couvert de Gloire
Je croyais dans ses yeux voir briller la Victoire."[21]

Konstruiert Racine in dieser Textstelle Alexandre nach allen Regeln der klassischen Dichtkunst noch als auratische Lichtgestalt, die sich allein durch ihre

---

18 Sylvaine Guyot diagnostiziert in ihrer hellsichtigen Analyse von *Alexandre le Grand* eine „certaine instabilité héroïque qui pourrait expliquer la réception mitigée de la pièce par le public de l'époque": GUYOT, Sylvaine: „*Entre éblouissement et « véritables grâces ». Racine ou les tensions de l'œil*", in: *Littératures classiques 82/3* (2013), S. 127–142. Hier S. 133.

19 BARNWELL, Henry Thomas: „*La gloire dans le théâtre de Racine*", in: *Seventeenth Century French Studies 14* (1992), S. 133–141. Insbes. S. 134.

20 GUYOT: „*Entre éblouissement et « véritables grâces ». Racine ou les tensions de l'œil*". S. 131.

21 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 155–156.

„présence éblouissante“[22] die exzeptionelle Machtfülle eines königlichen Helden sichert, finden sich in späteren Werken nur noch zitathafte Rückgriffe auf die affirmative Modellierung allmächtiger Heldenfiguren.[23] Wenngleich Racines Theater also durchaus auch strahlende Helden- und Herrscherfiguren kennt, die mitunter noch sehr stark der Tradition der Vorgängergeneration verhaftet sind, stellt sein Werk doch primär eine massive Distanznahme, Brechung und Transformation der dramatischen Kultur des Heroischen dar. Emmanuelle Hénin spricht in diesem Zusammenhang treffend von einem „tournant dans l'esthétique théâtrale, entre la tragédie héroïque de la première moitié du siècle […] et celle que Racine invente“.[24] Wie kein zweites Stück aus dem Racine'schen Werkkorpus eignet sich seine Adaptation des Mythos von Phädra und Hippolytos,[25] um die besagten Veränderungen in ihrem zeitgenössischen Kontext im Frankreich der 1670er Jahre nachvollziehbar zu machen.

5.1 Heldentum und Fatalismus

Im Gegensatz zu Pierre Corneille, der – wie gesehen – Helden wie Nicomède schuf, dessen „grandeur de courage […] n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur“,[26] richtet Racine die Heldenkonstruktion seiner dramatischen Hauptwerke explizit nach der aristotelischen Tragödientheorie aus. In der *préface* zu *Phèdre et Hippolyte* verweist er auf die rezeptionsästhetische Dimension von *eleos* und *phobos,* wenn er schreibt, dass der „caractère de Phèdre […] a

22 Die treffende Bezeichnung wurde von Jean Starobinski mit Blick auf die Heldendarstellung Pierre Corneilles geprägt. Vgl. STAROBINSKI: *L'œil vivant*. S. 33.

23 Beispiele hierfür sind die fünfte Szene des ersten Aktes von *Bérénice* (1670/1671), in der Bérénice die Erinnerung an einen triumphalen Auftritt ihres Geliebten Titus aufleben lässt, und die siebte Szene des zweiten Aktes von *Esther* (1689), in der Esther beim Anblick des mächtigen Königs Assuérus in Ohnmacht fällt.Vgl. RACINE: *Œuvres complètes*. SS. 465–466, 975–977. Für eine Analyse der visuellen Heroisierungsverfahren in Racines *Bérénice* und ihren Bezug zur Ästhetik Pierre Corneilles vgl. CROQUETTE, Bernard: *„Racine et l'éblouissement cornélien*“, in: *Littératures Classiques 26* (1996), S. 115–121.

24 HENIN: *„Pyrrhus n'avait pas lu nos romans"*“. Hier S. 63.

25 Die weitverzweigte literarische Vorgeschichte des Stoffs, der im Bereich der Dramendichtung unter anderem von Sophokles, Euripides, Seneca und Garnier behandelt wurde, stellt Paul Bénichou in einer umfangreichen Studie dar: BÉNICHOU, Paul: *„Hippolyte requis d'amour et calomnié*“, *L'écrivain et ses travaux,* Paris: Corti 1967, S. 237–323.

26 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 639–641.

toutes les qualités qu'Aristote demande dans le Héros de la Tragédie, et qui sont propres à exciter la Compassion et la Terreur."[27] Im Unterschied zum Ideal des bewunderungswürdigen Helden sind Racines Figuren nicht ohne Fehler. Im Kampf gegen eine Schwäche, die von ihr selbst immer schon als Verbrechen gewertet wird, ist Phèdres Heroismus relativ und fällt ab vom Ideal der reinen Unschuld, Tugendhaftigkeit und Stärke. Trotzdem, so Racine weiter, habe er seine Heldin „un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les Tragédies des Anciens" gezeichnet:

„En effet Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté."[28]

Diese Theorie des mittleren Helden, der das Gute im Blick hat, sich durch einen ungewollten Fehler jedoch mit einem Verbrechen belädt und schließlich tragisch endet, ist indes kein Novum für Racine. Bereits in der *préface* zu *Andromaque* (1667/1668), seinem großen Erfolg der späten 1660er Jahre, distanzierte er sich von der Vorstellung eines perfekten Helden, welcher er – wie gesehen – zu Beginn seines künstlerischen Schaffens noch selbst gefolgt war. Als Replik auf eine Kritik von „deux ou trois personnes" angelegt, die von der Figurenkonstruktion enttäuscht gewesen seien und nach „Héros parfaits" verlangt hätten, formuliert Racine in dem poetologisch bedeutsamen Text klarer und nachdrücklicher als an jeder anderen Stelle seine Überzeugung, dass nicht „hommes impeccables", sondern ausschließlich Helden mit einer „bonté médiocre" dem didaktischen Zweck der tragischen Dichtung, d.h. der kathartischen Affektreinigung und Läuterung, dienen können:

„[L]e Public m'a été trop favorable, pour m'embarrasser du chagrin particulier de deux ou trois personnes, qui voudraient qu'on réformât tous les Héros de l'Antiquité pour en faire des Héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne de vouloir qu'on ne mette sur la Scène que des hommes impeccables. Mais je les prie de se souvenir que ce n'est pas à moi de changer les règles du Théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille farouche, inexorable, violent, tel qu'il était, et tel qu'on dépeint son Fils. Et Aristote, bien

27 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 817.
28 Ebd.

éloigné de nous demander des Héros parfaits, veut au contraire que les Personnages tragiques, c'est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la Tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu'ils soient extrêmement bons, parce que la punition d'un homme de bien exciterait plutôt l'indignation que la pitié du spectateur ; ni qu'ils soient méchants avec excès, parce qu'on n'a point pitié d'un scélérat. Il faut donc qu'ils aient une bonté médiocre, c'est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu'ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester."[29]

Was *Phèdre et Hippolyte* anbelangt, fällt auf, dass alle drei zentralen Heldenfiguren konsequent nach dem Muster der „bonté médiocre" entwickelt sind. Trotz bester Absichten und beachtlicher Anstrengungen finden sich die Helden der Tragödie „par quelque faute" in Konflikten wieder, die sie notwendigerweise schuldig machen. Phèdres Leidenschaft für Hippolyte, Hippolytes Liebe für Aricie und Thésées Wut auf Hippolyte stellen jeweils den affektiven Kern einer individuellen Schuld dar, die ihrerseits zur kollektiven Katastrophe beiträgt. Auf mehreren Ebenen erzählt *Phèdre et Hippolyte* dabei auch die Geschichte einer „transformation du héros en monstre".[30] Der omnipräsente Begriff des *monstre*, der über das Stück verteilt 18-mal fällt, bezieht sich einerseits auf den von Thésée bezwungenen Minotaurus sowie auf das Meeresungeheuer, das von Hippolyte zwar getötet wird, diesen aber noch im Sterben mit in den Tod reißt, andererseits aber auch auf jede einzelne der drei Heldenfiguren sowie auf Phèdres Vertraute Œnone. Thésée wird zum „Monstre farouche" (III,v,938), Hippolyte erscheint der Königin als „Monstre effroyable" (III,iii,884) und Phèdre bezeichnet sich selbst als „Monstre affreux" (II,v,703). Wenn ein Monster-Bezwinger wie Thésée selbst zum Monster wird,[31] scheint deutlich zu werden, dass es sich bei Racines Stück um eine radikale Dekonstruktion der Vorstellung vom „Héros parfait" handelt. Wenngleich *Phèdre et Hippolyte* tatsächlich als ein Drama verstanden werden muss, in dem das Scheitern an die Stelle des Triumphes tritt und die Helden sich eher durch Fatalismus als durch Agency auszeichnen, deuten jedoch auch hier noch einzelne Aspekte darauf hin, dass das Heroische zwar radikal transformiert, nicht aber endgültig destruiert wird.

---

29 Ebd. S. 197–198.

30 GRAHAM, Anne G.: „*Thésée ou le monstre tragique dans Phèdre de Racine*", in: HUMIÈRES, Catherine d' und Rémy POIGNAULT (Hrsg.): *Autour du Minotaure*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2013, S. 277–291. S. 278.

31 Diese Lesart vertritt auch Renée Morel. Vgl. MOREL, Renée: „*Phèdre : Poétique de la monstruosité*", in: *Dalhousie French Studies 18* (1990), S. 3–18. Insbes. S. 4.

Im Lichte dieser ersten Eindrücke soll in den beiden nun folgenden Kapiteln noch ein genauerer Blick auf gender- und emotionsspezifische Aspekte der Racine'schen Heldenkonzeption geworfen werden.

5.1.1 Zur Abwesenheit der männlichen Heldenfiguren

Ein besonders markantes Zeichen für die Dekonstruktionsarbeit, die Racine in *Phèdre et Hippolyte* bezüglich des Heroischen leistet, ist die Tatsache, dass in dem Stück alle männlichen Figuren, und damit die traditionellen Träger heroischer Agency, in einer profunden Krise sind. Noch bevor die finale Katastrophe einen grausam ums Leben gekommenen Hippolyte und einen an der Größe der eigenen Schuld verzweifelnden Thésée zurücklässt, gibt es bereits deutliche Hinweise darauf, dass die beiden männlichen Helden nicht das einlösen können, was das Erbe eines Rodrigue, eines Osman, eines Timocrate und selbst noch eines Don Juan zu versprechen scheint.

In Bezug auf Thésée, der als einzige der drei Hauptfiguren die tragischen Ereignisse überlebt und von einigen Forschern, darunter auch Leo Spitzer, als „most important character" des Stücks bezeichnet wird,[32] fällt auf, dass er in der gesamten ersten Hälfte des Stücks abwesend ist und zwischenzeitlich sogar für tot gehalten wird: „La mort seule", so erklärt sich Hippolyte in der zweiten Szene des zweiten Aktes das Verschwinden des Vaters, „[p]ouvait à l'Univers le cacher si longtemps." (II,ii,467-468) Lediglich in der Erinnerung spielt Thésée zu diesem Zeitpunkt noch eine Rolle. Wenn Hippolyte in der ersten Szene des Stücks im Gespräch mit Théramène darauf zu sprechen kommt, dass dieser ihn einst mit Geschichten von Thésées Heldentaten großgezogen hatte („Tu me contais alors l'histoire de mon Père." (I,i,74)), wird eine doppelte sprachliche Vermittlung zum Ausdruck gebracht, die den aktiven Heroismus Thésées besonders weit entfernt erscheinen lässt.[33] Thésées Vergangenheit bietet darüber hinaus nicht nur Anlass zur heroischen Mythenbildung. Auch seine „faits moins glorieux" (I,i,83) und seine „faiblesses" (II,ii,442), d.h. insbesondere seine exzessi-

---

32 SPITZER, Leo: „*The Récit de Théramène*", *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton: Princeton University Press 1948. S. 92.

33 Paul Morrison betont ebenfalls den Vergangenheitsbezug von Thésées Heroismus: „Both in *Phèdre* and for *Phèdre* the life of heroic action, the histrionics of the noble deed, belong to a not very distant past: the heroes of Racine's older rival, Corneille, like Racine's own Thésée prior to his entry onto the stage, have the univers for their witness in a positive sense". MORRISON, Paul: „‚*Noble Deeds and the Secret Singularity*': *Hamlet and Phèdre*", in: *Canadian Review of Comparative Literature 18/2-3* (1991), S. 263–288. Hier S. 284.

ven erotischen Ausschweifungen, wurden in Théramènes didaktischen Erzählungen thematisiert und wirken als solche noch in die Dramengegenwart hinein. Die „indigne moitié d'une si belle Histoire" (I,i,94), auf die in diesem Kontext mehrfach angespielt wird, stellt angesichts der Gefahr, die allgemein dem Bereich der Liebe und der Affekte zugesprochen wird, eine schwere Hypothek für die Anerkennung Thésées als respektierte Heldenfigur dar. Théramène stilisiert ihn bezeichnenderweise gleich eingangs als notorischen Verführer und Schwindler („Ce Héros n'attend point qu'une Amante abusée…" (I,i,21)). Der „Successeur d'Alcide" (II,ii,470), als der Thésée trotz seiner Entgleisungen noch bezeichnet wird, erfüllt damit auf mustergültige Weise Racines dramenpoetologisches Diktum, Helden darstellen zu wollen, die sich lediglich durch eine „bonté médiocre" auszeichnen.

Wenngleich Hippolyte zwar nicht wie sein Vater in einem dunklen Verließ darben muss, wirkt auch er über weite Strecken auffallend abwesend und unbeteiligt am Geschehen. Obwohl er mehrfach kundtut, mit seiner „oisive jeunesse" (III,v,933) abgeschlossen zu haben und den Vater nachahmen zu wollen, muss er sich eingestehen, dass er bis dato noch nicht einmal zu seiner Mutter, der als „chaste Héroïne" (IV,ii,1101) bezeichneten Amazonenkönigin Antiope, aufschließen konnte: „Je suis même encore loin des traces de ma Mère." (III,v,946) Statt selbst zu handeln, steht Hippolyte mit seinen „lâches soupirs" (I,i,97) im Bann seiner Liebe zu Aricie. Völlig gelähmt überlässt er Phèdre das Feld und verhält sich lange Zeit über nur passiv. Erst als sein ebenfalls wenig heroischer Fluchtversuch durch das Erscheinen des Meeresungeheuers vereitelt wird, beweist Hippolyte, dass auch er ein direkter Nachfolger des Herakles ist, indem er sich als einziger der übernatürlichen Bedrohung stellt und das Monster sogar tödlich verwundet. Théramène berichtet:

„Tout fuit, et sans s'armer d'un courage inutile
Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
Hippolyte lui seul, digne Fils d'un Héros,
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
Pousse au Monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre
Il lui fait dans le flanc une large blessure." (V,vi,1525-1530)

Da der von Thésée gerufene Neptun Hippolyte unnachgiebig zu töten versucht, muss das mutige Eingreifen des jungen Mannes im Kampf gegen das Monster jedoch „inutile" bleiben und Hippolyte schließlich als „corps défiguré" (V,vi,1568), „sans forme et sans couleur" (V,vi,1579) tödlich enden. Könnte es ein treffenderes Bild für die „démolition du héros" geben als den zerschmetter-

ten Hippolyte?[34] Mehr noch als für das tragische Ende eines erst zuletzt mutigen Helden steht sein Tod für den Endpunkt einer heroischen Genealogie. Statt wie Rodrigue das Erbe des altersschwachen Vaters mit Bravour zu übernehmen, scheitert Hippolyte am selbstgesetzten Anspruch: „Hippolyte cannot emulate his father's noble deeds".[35] Im Lichte dieser Dekonstruktion der männlichen Heldenfiguren scheint es, als habe Racine mit dem Stück, das seit seiner zweiten Ausgabe 1687 auch nur noch als *Phèdre* und nicht mehr als *Phèdre et Hippolyte* bezeichnet wurde, eine radikale Transformation der heroismus- und genderspezifischen Rollenverteilung herbeiführen wollen. Haben starke Frauenfiguren bei Racine aber nicht ohnehin eine lange Tradition?[36] Sind nicht auch die Titelheldinnen Andromaque, Bérénice und Iphigénie ihren männlichen Partnern und Kontrahenten mindestens ebenbürtig?[37] Die folgenden Überlegungen sollen nun dazu dienen, Phèdres Status als Heldin im Rahmen von gender- und emotionsspezifischen Aspekten genauer zu bestimmen.

5.1.2 Heroismus des Gefühls?

In seiner *Pratique du Théâtre* von 1657 betont der Abbé d'Aubignac, dass sich die Tragödie schon in der griechischen Antike unter anderem durch die „passions violentes" ausgezeichnet habe, die die „fortune héroïque" der handelnden Figuren bestimme:

„La Tragédie representoit la vie des Princes, pleine d'inquietudes, de soupçons, de troubles, de rebellions, de guerres, de meurtres, de passions violentes et de grandes aventures ; d'où vient que Théophraste l'appelle *l'Estat d'une fortune heroïque*."[38]

Obwohl dem Motiv der starken Leidenschaften zweifelsohne auch in der klassischen französischen Tragödie prinzipiell eine zentrale Rolle zukommt, entscheidet häufig erst die Art des Verhältnisses der Protagonisten zu diesen Leiden-

34 Vgl. BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 155ff.

35 MORRISON: „*„Noble Deeds and the Secret Singularity*"". S. 283.

36 Charles Maurons psychoanalytisch perspektivierte Werkanalyse, die über weite Strecken zu schematisch verfährt, unterstreicht bekanntlich diesen Befund und teilt Racines Frauenfiguren in die zwei großen Gruppen der ‚Mütter' und der ‚Schwestern' ein: MAURON, Charles: *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris: Gap 1957. S. 29f.

37 Philippe Bousquet weist mit Monime und Junie auf zwei weitere starke Frauenfiguren hin. Vgl. BOUSQUET, Philippe: „*Bérénice, Monime, Junie: Figures de femmes fortes*", in: *Op. cit. - Revue de Littératures Française et Comparée 5* (1995), S. 61–71.

38 AUBIGNAC: *La pratique du théâtre*. S. 142.

schaften darüber, ob eine Figur im emphatischen Sinne als Held gelten kann. Nicht selten definieren sich Helden, wie bereits erwähnt, gerade über ihren Kampf gegen starke Gefühle. So zeigt beispielsweise Pierre Corneilles *Cinna ou la clémence d'Auguste* einen Helden, der sich als Sieger über das zur Rache antreibende Gefühl der Wut feiern kann:

„Je suis maître de moi comme de l'Univers.
Je le suis, je veux l'être. Ô Siècles, ô Mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire,
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous."[39]

Das neostoizistisch inspirierte Motiv der heroischen Affektkontrolle, das hier entfaltet wird, spielt in Racines *Phèdre et Hippolyte* keine tragende Rolle. Obschon sowohl Phèdre als auch Hippolyte versuchen, gegen die Macht der Leidenschaften anzukämpfen, die sie jeweils zum Verfolgen einer „passion illégitime" drängen,[40] scheitern beide Figuren an ihrem Vorhaben. Wenn Phèdre, von der Racine in der *préface* schreibt, dass sie sich durch „sentiments si nobles et si vertueux" hervorhebe,[41] Œnone gegenüber betont, keine jener „Femmes hardies" (III,iii,850) zu sein, die ohne Gefühle handeln, bezieht sie im Gegenteil eine Position, die sich durch einen affirmativen Bezug zur eigenen Gefühlsbestimmtheit kennzeichnet. Nicht die Überwindung, sondern das Ausleben starker Gefühle erhält dabei eine heroische Semantik. Vor dem Hintergrund dieser „Hypostasierung der Leidenschaften"[42] muss ihre komplexe Semantisierung noch etwas eingehender betrachtet werden.

Wie bereits kurz erläutert, dient das Motiv der Liebe über weite Strecken dazu, Phèdre als Figur zu deheroisieren. Im deutlichen Gegensatz zur Infantin aus Corneilles *Cid*, die ihre illegitime Leidenschaft erfolgreich bekämpft, fällt Phèdre dadurch auf, dass sie die Kontrolle über ihre Affekte verliert und so eine persönliche wie auch politische Katastrophe auslöst. Als es nach dem Erhalt der

39 CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 966. Für eine weiterführende Interpretation des Stücks im Rahmen von moralphilosophischen Diskursen der Zeit über die Funktionen und Gefahren von Affekten vgl. WILLIS: „*Pierre Corneille's Cinna ou la clémence d'Auguste in Light of Contemporary Discourses on Anger (Le Moyne, Descartes, Senault)*".

40 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 817.

41 Ebd. S. 817.

42 GALLE: „*Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*". S. 16.

Nachricht vom vermeintlichen Tod Thésées darum geht, die politische Nachfolge zu regeln und Œnone ihre Herrin zur Übernahme der Macht drängt, ist diese immerhin noch hellsichtig genug, den Grad der eigenen Unzurechnungsfähigkeit, der zu diesem Zeitpunkt der Dramenhandlung bereits eklatant ist, zu reflektieren: „Moi régner ! Moi ranger un État sous ma loi ! / Quand ma faible raison ne règne plus sur moi.“ (III,i,759-760)[43] Beim Anblicklick Hippolytes verliert sie jedoch schnell ihre letzte Selbstbeherrschung. Ein mächtiger „trouble“ beherrscht ihre „âme éperdue“ ohnehin schon, seit sie den jungen Königssohn zum ersten Mal sah:

„Athènes me montra mon superbe Ennemi.
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler“ (I,iii,272-275)

Unter dem Eindruck des emotionalen „trouble“, den Racine in der *préface* als „agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même“ bezeichnet,[44] geht Phèdre in der Folge dann sogar so weit, die Verantwortung für das eigene Handeln aufzugeben, indem sie sich ganz dem Willen Œnones ausliefert. Heißt es anfangs noch zögerlich: „À tes conseils je me laisse entraîner“ (I,v,363), wendet sich die tragische Heldin in der dritten Szene des dritten Aktes schließlich im Modus der radikalen Selbstaufgabe an ihre Vertraute: „Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi. / Dans le trouble où je suis je ne puis rien pour moi.“ (III,iii,911-912)[45] Als Phèdre Hippolyte ihr folgenreiche Geständnis macht und

---

43 Ein gebrochenes Echo der folgenden berühmten Corneille-Verse aus *Cinna ou la clémence d'Auguste* ist nicht zu überhören: „Je suis maître de moi comme de l'Univers. / Je le suis, je veux l'être. Ô Siècles, ô Mémoire“. CORNEILLE: *Œuvres complètes*. S. 966.

44 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 818. Der Text hält für den labilen Geisteszustand noch eine ganze Reihe weiterer Umschreibungen bereit. Die Rede ist unter anderem von einem „désordre éternel“ (I,ii,147), einer „raison égarée“ (I,iii,282) sowie einer „faible raison“ (III,i,760).

45 Emy Batache-Watts Darstellung der Racine'schen Heldinnen erscheint in diesem Licht zu einseitig: „Racine ne dévalorise jamais ses héroïnes. Même lorsqu'elles affrontent des obstacles surhumains, même lorsque leur personnalité se désagrège et qu'elles succombent enfin, elles se jugent encore libres et responsables, elles assument, en général, la lourde charge de leur humanité.“ BATACHE-WATT, Emy: *Profils des héroïnes raciniennes*, Paris: Klincksieck 1976. S. 240. Dagegen kann Paul Bénichou zugestimmt werden, wenn er schreibt, dass „*Phèdre* pose invinciblement le pro-

erleben muss, wie ihre Liebe zurückgewiesen wird, steigert sich ihr „trouble" zu rasender Wut: „Sers ma fureur, Œnone, et ne point ma raison" (III,i,792).[46] Als sie wenig später auch noch erfährt, dass der in Liebesdingen als immun geltende Hippolyte leidenschaftlich für Aricie empfindet, erreicht ihre „jalouse rage" (IV,vi,1258) den Gipfel der Intensität.[47] In diesem Zusammenhang handelt es sich nicht mehr um einen *furor heroicus*, der in *Le Cid* und *Osman* noch eine wichtige Triebfeder heroischer Agency ausmachte, sondern um einen rein destruktiven Gefühlsrausch, der an Wahnsinn grenzt.

Roland Barthes Interpretation zufolge besitzt die starke Affektivität Phèdres nichtsdestotrotz aber auch eine heroische Semantik. Ihm ist der Hinweis zu verdanken, gerade im „trouble" Phèdres ein Charakteristikum des tragischen Helden zu erkennen, der in einer außergewöhnlichen „relation de force" steht und sich zu den an ihm ziehenden Kräften verhalten muss: „[L]e trouble est un privilège du héros tragique, car lui seul est engagé dans une relation de force."[48] Nachdem Phèdre lange Zeit über vergeblich versucht hat, sich der Kraft ihrer Gefühle entgegenzustellen und Hippolyte als „Ennemi" (I,iii,272; I,iii,293; I,iii,303) zu bekämpfen, macht sie sich schließlich dieselbe Kraft zu eigen, um ihren amourösen Eroberungsdrang heroisch zu semantisieren und dadurch zu legitimieren: „Va trouver de ma part ce jeune ambitieux" (II,i,799), trägt sie ihrer Vertrauten in der ersten Szene des dritten Aktes auf, um hinzuzufügen, dass ihr zur Überwindung seiner Widerstände alle Mittel recht sind: „Pour le fléchir enfin tente tous les moyens." (III,i,807)[49] Geleitet von der ungebremsten Wucht ihrer Emotionen – ein Zustand, der mit einem Begriff Émile Durkheims als ‚ef-

---

blème de la responsabilité humaine". BÉNICHOU: „*Hippolyte requis d'amour et calomnié*". S. 319.

46 Zum Topos des Liebes-Furor vgl. KNAUTH, Alfons: „*Racines Phèdre auf dem Hintergrund von Emblematik und Mythenallegorese*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 25* (1975), S. 12–31. Insbes. S. 17ff.

47 Georges Forestier weist darauf hin, dass Racine sich bei diesem Aspekt der Figurenzeichnung maßgeblich nach Senecas Vorlage richtete: „[I]l a combiné la Phèdre austère, chaste, digne et passive d'Euripide avec la Phèdre furieuse, lascive et coupable de Sénèque". RACINE: *Œuvres complètes*. S. 1629.

48 BARTHES: *Sur Racine*. S. 28.

49 Georges Forestiers Feststellung, dass sich Phèdre durch „aucune volonté conquérante" auszeichne, muss im Lichte dieses Befundes widersprochen werden. Vgl. RACINE: *Œuvres complètes*. S. 1634. Zur heroischen Semantik des libidinösen Eroberungsdrangs vgl. auch: COQUILLAT, Michelle: „*Phèdre, ou la liberté dans l'acte héroïque*", in: *French Review 47/5* (1974), S. 857–864. Insbes. S. 858.

fervescence‘ bezeichnet werden könnte[50] – steigt Phèdres Handlungsbereitschaft. Allerdings wächst sie, um noch einmal mit Durkheim zu sprechen, als Handelnde insofern über sich hinaus, als sie die Gewaltspirale einer „barbarie sanguinaire“ in Gang setzt, die mit dem Heroischen zwar wesensverwandt, nicht aber identisch ist: „Les passions qui l’agitent sont d’une telle intensité qu’elles ne peuvent se satisfaire que par des actes violents, démesurés : actes d’héroïsme surhumains ou de barbarie sanguinaire.“[51] Trotz ihrer intensiven Bemühungen muss Phèdre schließlich wahrhaben, dass Hippolyte nicht zu bezwingen ist. Stattdessen kann sich ihre Rivalin Aricie als „Vainqueur“ über den keuschen Jüngling rühmen.

„Hippolyte aime, et je n’en puis douter.
Ce farouche Ennemi qu’on ne pouvait dompter,
Qu’offensait le respect, qu’importunait la plainte,
Ce Tigre, que jamais je n’abordai sans crainte,
Soumis, apprivoisé reconnaît un Vainqueur.
Aricie a trouvé le chemin de son cœur.“ (IV,vi,1219-1224)[52]

Die Tatsache, dass es nicht Phèdre, sondern Aricie gelingt, den „farouche Ennemi“ zu erobern, führt bekanntlich nicht etwa zu einer Entspannung der Situation. Durch die so zusätzlich entfachte Eifersucht kommt es im Gegenteil erst recht zur destruktiven Zuspitzung der libidinösen Kräfte.

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass die Figur der Phèdre nicht als Überwinderin, sondern als Trägerin einer starken Emotion, der sie sich in ihrer „abschließenden und isolierenden Erhabenheit“ als Fürstin hingibt,[53] in den Bereich des Heroischen vordringt. Die transgressive Agency und agonale Kraft, die ihre affektiven Energien freisetzen, manifestiert sich jedoch vor allem als

---

50 DURKHEIM: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. S. 372.

51 Ebd.

52 Racine liefert mit diesen Zeilen ein deutliches Echo auf eine Replik Aricies aus der ersten Szene des zweiten Aktes, in der diese den Entschluss verbalisiert, den Kampf mit dem in Liebesdingen bis dato unbezwingbaren Helden aufnehmen zu wollen: „Mais de faire fléchir un courage inflexible, / De porter la douleur dans une âme insensible, / D’enchaîner un Captif de ses fers étonné, / Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné ; / C’est là ce que je veux, c’est là ce qui m’irrite. / Hercule à désarmer coûtait moins qu’Hippolyte, / Et vaincu plus souvent, et plus tôt surmonté / préparait moins de gloire aux yeux qui l’ont dompté.“ (II,i,449-456)

53 AUERBACH, Erich: „*Der Scheinheilige*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 21–42. Hier S. 31.

zerstörerische Gewalt, die sich nach außen und innen richtet. Mehr noch als durch den verzweifelten Versuch, ihre Leidenschaft im Sinne einer erotischen Eroberung heroisch zu semantisieren, erscheint Phèdre deshalb durch ihr Leiden, durch die „grandeur du mal héroïque",[54] als „véritable héroïne tragique".[55] Als solche ist sie freilich keine bewunderungswürdige, sondern eine zutiefst bemitleidenswerte Figur.

5.2 Dekonstruktionen des Heldenglanzes

Einem Grundgedanken dieser Arbeit folgend, soll es in den nächsten zwei Unterkapiteln darum gehen, auch über die literarische Ästhetik einen Zugang zum Heroischen zu gewinnen. Ohne dass explizite Diskursivierungen einzelner Problemfelder nötig wären, gelingt es Racine in seiner Tragödie, eine neue Deutung des Heroischen zu entwickeln, indem er die oft topische Verwendungsweise der Vorstellung des Heldenglanzes entschieden variiert bzw. dekonstruiert. Zwei Gegenstandsbereiche, die etliche Berührungspunkte verbindet, sind hierfür zu nennen: Zum einen soll das Stück des „poète des clartés sombres", so eine für die Belange dieser Untersuchung richtungsweisende Formulierung Georges Poulets,[56] in Bezug auf die Symbolik von Licht und Dunkelheit und deren jeweilige Übertragung in den Bereich heroischer Darstellungsformen befragt werden. Zum anderen gilt es, die seit den aufschlussreichen Studien Jean Starobinskis viel dis-

---

54 GIAVARINI, Laurence: „*Mélancolie du prince, héroïsme et représentation dans la tragédie racinienne*", in: DECLERCQ, Gilles und Michèle ROSELLINI (Hrsg.): *Jean Racine : 1699-1999*, Paris: Presses Universitaires de France 2003, S. 543–569. Hier S. 559.

55 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 1629.

56 Georges Poulet betont die dunkle Seite der Klassik und verhandelt Racine als einen ihrer wichtigsten Vertreter: „C'est seulement en quelques sommets de la pensée diurne, dans la saisie héroïque de soi-même par le personnage cornélien, ou dans le sentiment de l'existence associé par Descartes à l'intuition du vrai, que se manifeste au grand jour ce rare et admirable épanouissement de la pensée claire, dont on dit qu'il est un trait général de l'art classique. […] Comme à la clarté cartésienne s'oppose la pénombre racinienne, ainsi à la pensée autonome de Descartes, s'oppose chez Racine ou son personnage le sentiment de la contrainte." Vgl. POULET, GEORGES: „*Racine, poète des clartés sombres*", in: BLIN, Georges (Hrsg.): *De Ronsard à Breton : Hommages à Marcel Raymond*, Paris: José Corti 1967, S. 58–71. Hier S. 63.

kutierte und erforschte „poétique du regard“[57] hinsichtlich ihrer Implikationen für die Konstruktion wie auch die Dekonstruktion des Heroischen in *Phèdre et Hippolyte* zu untersuchen. Was für das Werk mehr noch als für die anderen Werke des Analysekorpus’ gilt, ist die Tatsache, dass die Helden maßgeblich durch den Blick der Anderen determiniert sind. Eine Analyse der Wahrnehmungs- und Darstellungsverhältnisse führt deshalb auch zum Kern der psychologischen, sozialen und ethisch-politischen Dimension des verhandelten Heroismus.

5.2.1 Zur Symbolik von Licht und Dunkelheit

Die traditionelle symbolische Aufladung von Tageslicht, Helligkeit und Glanz als das moralisch Gute, das es wert ist, von einem seinerseits strahlenden Helden erkämpft und beschützt zu werden, scheint mit der tragischen Heldenfigur der Phèdre und ihrem Drang zur Dunkelheit gänzlich unterlaufen zu werden. Hatten sich Figuren wie Rodrigue, Osman und Timocrate geradezu ostentativ als glänzende Ausnahmeerscheinungen in Szene gesetzt, die maximale Aufmerksamkeit für sich und ihren Ruhm einfordern,[58] wird Phèdre gleich zu Beginn des Stücks in einer Replik Théramènes als „[l]asse enfin d’elle même, et du jour qui l’éclaire“ (I,i,46) beschrieben. Statt wie die anderen Helden das Licht zu suchen, das sie für die Augen der Welt sichtbar macht, meidet Phèdre den Tag und verbirgt ihre Gestalt im Dunkel der Nacht: „Je me cachais au jour, je fuyais la lumière.“ (IV,vi,1242). Racines tragische Heldin hat im Unterschied zu einem Helden wie Rodrigue, der die Verkörperung edelster Tugenden darstellt und einem Idealbild des Heroischen entspricht, aber natürlich auch ein dunkles Geheimnis, das sie verbergen möchte. Wenngleich Phèdre sich anfangs noch zurückhalten kann, Hippolyte ihre unzulässige Liebe zu gestehen, bricht die tragische Heldin im Verlauf des verhängnisvollen Tages, von dem die Tragödie in strenger Einhaltung der Regel der zeitlichen Einheit berichtet, jedoch das Schweigen. Sie tritt dadurch mit ihrer „flamme si noire“ (I,iii,310) an die Öffentlichkeit und löst einen zerstörerischen Flächenbrand aus. Vor diesem Hintergrund wird leicht verständlich, wieso Phèdre von Racine als eine Figur konstruiert ist, die nur noch partiell Anteil am strahlenden Heldenglanz hat. Charakteristisch für die

57 Vgl. STAROBINSKI, Jean: „*Racine et la poétique du regard*“, *L’œil vivant*, Paris: Gallimard 1999, S. 73–92.

58 Exemplarisch sei an dieser Stelle noch einmal an Jean Starobinskis Charakterisierung des Corneille’schen Helden als einer Figur erinnert, die als „exemple admirable, source de clarté [appelle sur lui les regards du monde]“. STAROBINSKI: *L’œil vivant*. S. 73.

Lichtverhältnisse seiner tragischen Figur ist eine hell-dunkle Zwischenlage, die von Roland Barthes als „*tenebroso*" bezeichnet wurde.[59] Etwas ausführlicher schildert Marc Eigeldinger in seiner Arbeit zur Bedeutung der Sonnenmythologie im Werk Racines die ambivalenten Verbindung der Symbolik von Licht und Dunkelheit, die auch für die Figur der Phèdre bezeichnend ist:

> „L'ombre et la lumière, tout en s'opposant symboliquement, se mêlent parfois indissolublement […]. Elles composent une substance une et complexe, à l'image de l'âme humaine dont elles symbolisent les violents conflits. Sans qu'elle se situe dans l'ordre de la théologie, cette vision conjointe de la lumière et de l'ombre peut se rapprocher de la vision tragique de Pascal qui se représente l'humanité au carrefour de l'obscurité et de la clarté, c'est-à-dire divisée intérieurement entre la conscience de la faute et la recherche de la vérité."[60]

Wie schon in den bislang behandelten vier Stücken des *Siècle classique*, an denen jeweils charakteristische Darstellungsmodi der Zeit zwischen ca. 1630 und 1670 abgelesen werden konnten, ist Racines Tragödie mit Blick auf die Repräsentation der Heldenfiguren prinzipiell durch eine Funktionalisierung der semantischen Gegensätze von Licht und Dunkelheit, Tag und Nacht, Glanz und Schatten gekennzeichnet. Stärker noch als seine Vorgänger spielt Racine dabei jedoch mit einer bewussten Ambiguisierung der Semantik. „L'univers racinien", so konstatiert Philippe Sellier deshalb zu Recht, „joue volontiers des incertitudes de l'ombre et de la lumière. Dans presque toutes les tragédies s'agitent des personnages dont l'existence hésite entre la nuit et le grand jour".[61] Welche Bilder verwendet Racine aber konkret, um im Fall von *Phèdre et Hippolyte* den Eindruck

---

59 BARTHES: *Sur Racine*. S. 32. Bei der Interpretation von *Phèdre et Hippolyte* löst er das überzeugende ambivalente Strukturprinzip des „*tenebroso*" dann aber in eine zu stark vereinfachende duale Opposition von Licht und Schatten, Phèdre und Hippolyte auf: „Tout fantasme racinien suppose – ou produit – un combinat d'ombre et de lumière. […] Phèdre, fille du Soleil, désire Hippolyte, l'homme de l'ombre végétale, des forêts […]. Partout, toujours, la même constellation se reproduit, du soleil inquiétant et de l'ombre bénéfique." Ebd. S. 30.

60 EIGELDINGER, Marc: *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Genf: Droz 1970. S. 18–19. Man muss die psychologisierende und anthropologisierende Ausrichtung der Arbeit Eigeldingers nicht teilen, um seine treffende Beobachtung zum Ausgangspunkt der eigenen Untersuchung zu machen.

61 SELLIER, Philippe: *Essais sur l'imaginaire classique: Pascal, Racine, Précieuses et moralistes, Fénelon*, Paris: Champion 2005. S. 265.

einer „Sprache des clair-obscur“ zu erzielen?[62] Eine Analyse der betreffenden Textpassagen soll etwas Klarheit in das heroische Zwielicht bringen.

Bereits als Phèdre in der dritten Szene des ersten Aktes im Gespräch mit ihrer Vertrauten zum ersten Mal auftritt, wird eindrücklich geschildert, wie sie um die zerstörerische Macht ihrer Gefühle und ihres begierdevollen Blickes weiß und deshalb bereits unter dem Licht des Tages leidet, das für sie – noch ganz klassisch – das Gute, die Tugend und die Reinheit symbolisiert. „Mes yeux sont éblouis du jour que je revois“ (I,iii,155) lauten praktisch die ersten Worte einer schuldbewussten Heldin, die sich eigentlich schon vom Leben verabschiedet hatte und nur durch die Bemühungen ihrer Vertrauten zurück auf die Bühne der Welt gekehrt ist, um zu versuchen, an die „force première“ ihrer tugendhaften Zeit vor dem tragischen *innamoramento* anzuknüpfen.[63] Statt im Licht des Tages, wie erhofft, die eigene Stärke zurückzugewinnen, wird sich Phèdre jedoch schnell der Macht ihres destruktiven Verlangens bewusst, empfindet sich als „tache dans la clarté“[64] und will das Tageslicht wieder meiden. Dazu Œnone:

„Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, Madame, et prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher ?“ (I,iii,165-168)

In dieser Situation wendet sich Phèdre voller Scham ihrem Ahnen Helios zu, dem „[n]oble et brillant Auteur d’une triste Famille“ (I,iii,169),[65] und kündigt an,

---

62 STIERLE: „*Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*“. S. 111. Marie-Claire Planche verfolgt die Darstellung der „contrastes entre l’ombre et la lumière intrinsèques à l’héroïne“ im Bereich der Ikonografik. Vgl. PLANCHE, Marie-Claire: *De l’iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout: Brepols 2010. Insbes. S. 42. Charles Mauron interpretiert die Bildsprache nach seiner Methode der *psychocritique*. Vgl. MAURON, Charles: *Phèdre*, Paris: Corti 1968. Insbes. S. 126.

63 „Das Heraustreten der Heldin aus dem Schatten, ihre Hingabe an die schreckliche Faszination des Lichtes“, so interpretiert John C. Lapp die Szene, „unterstreichen symbolisch ihren Kampf mit ihren verbrecherischen Wünschen.“ LAPP, John C.: „*Racines Symbolik*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 162–172. Hier S. 171.

64 BEGUIN, Albert: „*Phèdre nocturne*“, *Poésie de la présence*, Neuchâtel: Bac. 1957, S. 115–122. Hier S. 118.

65 Marc Eigeldinger bemerkt zu Recht, dass Racine die genealogische Verbindung, die im antiken Mythos zwischen Phèdre und ihrem Großvater Helios besteht, besonders

ihre unerlaubten Gefühle mit in den Tod nehmen zu wollen, bevor sie Schaden anrichten können: „Soleil, je te viens voir pour la dernière fois“ (I,iii,172), lauten ihre vermeintlichen Abschiedsworte. Der intendierte Freitod hat für sie dabei gleichsam heroische Bedeutung und wird – ebenfalls noch ganz klassisch – als Opfer im Dienste der Pflege von Ehre und Ruhm („gloire“) stilisiert:

„J'ai conçu pour mon crime une juste terreur.
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire.“ (I,iii,307-310)

Œnone, die das schwache Lebenslicht ihrer Herrin unbedingt erhalten möchte, ist entsetzt über deren Todesabsicht und ihrerseits entschlossen, den leidenden Dämmerzustand Phèdres, dessen Ursache ihr zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt ist, zu beenden. Eindringlich beschreibt sie die ambivalente Zwischenlage des Halbdunkels, aus dem sie ihre Herrin zurück ins klare Licht des Lebens führen möchte:

„Les ombres par trois fois ont obscurci les Cieux,
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture.“ (I,iii,191-194)

Da es der tragischen Heldin trotz ihrer guten Vorsätze nicht gelingt, den Tugendpflichten einer Königin, Gattin und Stiefmutter zu entsprechen, nährt sie nach der Nachricht vom vermeintlichen Tod Thésées zwischenzeitlich die Hoffnungen, ihre Liebesfantasie Realität werden lassen zu können und macht Hippolyte, getrieben von ihrer „fol amour“ (II,v,675), das verhängnisvolle Geständnis.[66] Ihrer eigenen Schwäche gegen Ende des Dramas überdeutlich bewusst, formuliert Phèdre abermals den Entschluss, dem kritischen Blick der Sonne ent-

---

betont: „Ce sera précisément l'un des traits distinctifs de la tragédie de Racine que d'insister davantage sur l'ascendance solaire de Phèdre que ne l'avaient fait Euripide, Sénèque ou Garnier.“ EIGELDINGER: *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*. S. 84.

66 Phèdres immer ausweglosere Verstrickung im Netz von Schuld und Lüge wird am paradoxen Rat ihrer Vertrauten greifbar, die Tugend fahren zu lassen, um ihre Ehre zu retten: „Madame, et pour sauver notre Honneur combattu, / Il faut immoler tout, et même la Vertu.“ (III,iii,907-908)

kommen zu wollen. Diese erfüllt immer mehr die symbolische Funktion einer moralischen Instanz.[67] Mit dem Geständnis ihrer Schuld auf den Lippen taucht sie in der letzten Szene des Stücks dann auch tatsächlich in die lang herbeigesehnte „Nuit infernale“ ein:[68]

„Misérable ! Et je vis ? Et je soutiens la vue
De ce sacré Soleil, dont je suis descendue ?
J'ai pour Aïeul le Père et le Maître des Dieux.
Le Ciel, tout l'Univers est plein de mes Aïeux.
Où me cacher ? Fuyons dans la Nuit infernale.“ (IV,vi,1273-1277)

Bisher wurde insbesondere herausgearbeitet, welche meist stark moralisch konnotierte Position Racine seiner tragischen Heldin im semantischen Gefüge von Tag und Nacht, von Licht und Dunkelheit zuteilt. Wenig wurde hingegen darüber ausgesagt, welcher Glanz dabei möglicherweise von Phèdre selbst als Quelle ausgeht. Folgt man der überzeugenden Interpretation von Muriel Gutleben, ist es die „ténébreuse lumière de son amour coupable“, welche die Figur der Phèdre auch im Bereich der Ästhetik von den anderen Figuren unterscheidet.[69] Als eine leidenschaftlich Liebende wird Phèdre von einem inneren Feuer verzehrt. Der extrem häufige Gebrauch von Vokabeln aus dem Wortfeld des Feuers und des Brennens sowie deren stark emotionale Semantisierung spricht diesbezüglich eine klare Sprache: Das Wort „flamme“ fällt zwölfmal, das Wort „feu“ neunmal, ebenfalls zwölfmal findet das Verb „brûler“ bzw. seine Konjugationsformen Verwendung. Das Liebesfeuer, das Phèdre in sich trägt, drängt fatalerweise auch nach außen und zeitigt besonders bei Hippolyte eine zerstörerische Wirkung. Die

---

67 Zu dieser Einschätzung kommt auch Alain Lipiez: „Phèdre est cernée, sa généalogie féminine barrée par le dieu solaire. Et c'est pourquoi, fautive contre les hommes, elle erre, se cachant au jour et fuyant la lumière, au long des murs, sous les voûtes. Phèdre n'est pas solaire : elle est victime du Soleil“. LIPIETZ, Alain: „*Phèdre : Identification d'un crime*“, in: *Temps Modernes 43/503* (1988), S. 93–130. Hier S. 117.

68 Marc Eigeldinger fasst die Konstellation gut zusammen:„Phèdre tend à se soustraire à l'éclat du Soleil, à se dérober à la blessure de la lumiére qui provoque le dénuement et le dévoilement de l'être, pour se refugier dans l'ombre protectrice de son mal. Elle ressent de la honte en face de la clarté du jour qu'elle fuit pour se retrancher dans l'obscurité où elle se croit préservée du regard insoutenable du Soleil.“ EIGELDINGER: *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*. S. 99.

69 GUTLEBEN: „*Faste et pompe, monstres et sublime dans Médée de Corneille et Phèdre de Racine*“. Hier S. 161. Gutleben schreibt ferner: „C'est bien du terrible, de la «flamme si noire» […] de sa faute, que Phèdre retire sa splendeur.“ Ebd.

Rede ist dabei von einem „feu criminel qu'il a pris dans ses yeux" (IV,i,1016). Der vor Leidenschaft glänzende Blick stellt für den jungen Helden eine Bedrohung dar, der er nicht entkommen kann, ihr (An-)Blick ist – wie der weise Théramène schon zu Beginn der Dramenhandlung ahnt – verletzend: „Phèdre ici vous chagrine et blesse votre vue." (I,i,38) Auch Barthes hat diese zerstörerische Natur des Heldenglanzes erkannt und an das Motiv der Sonne rückgekoppelt. Anstatt Leben zu spenden, verwandelt sich die mit Phèdre enggeführte Sonne in seiner Interpretation zu einer „Soleil meurtrier" und tritt als „incendie, éblouissement, blessure occulaire" in Erscheinung.[70] Und auch Leo Spitzer stellt den Zusammenhang deutlich heraus: „The flame that should bring light and life in the being called Phaedra, "the shining one," in reality brings darkness and death".[71] Dass Thésée Phèdres mörderischen Glanz, ihre „lumière éclatante qui met au jour les pires noirceurs",[72] als eine „innocente lumière" (IV,i,1018) verkennt, macht die Tragik der Handlung wesentlich mit aus. Erst als Präfiguration des reinigenden Todes weicht Phèdres zerstörerischer „teint" schließlich einer farb- und glanzlosen „pâleur" (V,v,1464).

Bezogen auf Racines dramenpoetologische Überlegungen zum Ideal des mittleren Helden erhält die ambivalente Licht- bzw. Dunkelheitssymbolik von

---

70 BARTHES: *Sur Racine*. S. 31. Um Hippolyte für sich zu gewinnen und damit ihre Leidenschaft zu befriedigen, scheut Phèdre zwischenzeitlich auch nicht davor zurück, das Objekt ihrer Liebe durch den *faux éclat* der Krone, d.h. durch die Möglichkeit politischer Partizipation, blenden zu lassen: „Va trouver de ma part ce jeune ambitieux, / Œnone. Fais briller la couronne à ses yeux." (III,i,799-800).

71 SPITZER: „*The Récit de Théramène*". S. 122–123. Renée Morel sieht im Glanz Phèdres eine Vorstellung des Schrecklich-Erhabenen realisiert, wie sie im 18. Jahrhundert dann insbesondere in den ästhetischen Theorien von Kant und Burke reflektiert wurde: „[E]n mettant en scéne sa tragique „flamme noire", l'excès de lumière, qui éblouit, et l'ombre qui naît de ce surcroît de lumière, Racine nous donne les enjeux mêmes de la sublimité, c'est-à-dire du grand art, ou du grand *dans* l'art: l'art (la *technè*), parvenu au maximum de son éclat, s'afface pour laisser apparaître la nature (la *phusis*), qui sort de son être caché. Dans le *tenebroso* de sa passion écartelante, la „Reine incandescente" devient alors l'essence même du monstrueux et du sublime. Comme eux, elle est l'Autre du Beau. Comme eux, elle fascine, méduse et réduit au silence." MOREL: „*Phèdre*". Hier S. 17.

72 PLANCHE, Marie-Claire: „*Ombre et lumière dans Phèdre de Jean Racine*", in: *Textimage - Revue d'étude du dialogue texte-image Varia 3* (2013), S. 1–17. Hier S. 13. Zur Semantik von Licht und Dunkelheit in Racines Ikonografie vgl. auch die weiterführende Studie der Autorin: PLANCHE: *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*. Insbes. S. 40–45.

Phèdre et Hippolyte noch mehr Bedeutung. Die als „Fille de Minos et de Pasiphaé“ (I,i,36) sowohl vom Gott der Unterwelt als auch vom Sonnengott abstammende und damit gleichsam ein dunkles und ein helles Prinzip genealogisch in sich vereinende Heldin ist von gegensätzlichen Kräften zerrissen: „[E]lle craint la lumière et l'appelle ; elle a soif du jour et elle le souille ; en un mot son principe est le paradoxe même d'une lumière noire, c'est-à-dire d'une contradiction d'essences“.[73] Was sagt Phèdres „lumière noire“ – eines jener Paradoxa, die Leo Spitzer im Zuge seiner Studien zu Racines Technik der „klassischen Dämpfung“ im übrigen als barocke Stilelemente herausgearbeitet hat[74] – nun aber wirklich über ihren Status als Heldin aus? Handelt es sich bei Phèdres Repräsentationsparadigma um einen Bruch und eine radikale Transformation, ja möglicherweise gar eine Umkehrung der Verhältnisse? Oder bestätigt Racine mit der visuellen Charakterisierung seiner fehlerhaften Heldin nicht vielmehr ex negativo die traditionelle Topik? Einiges spricht dafür, dass Letzteres der Fall ist. Molières *Le Festin de Pierre* strukturell nicht unähnlich, wo vermittels des problematischen Heldenstatus' Don Juans – wie in Kapitel IV.4.2 gezeigt werden konnte – der reine Glanz der heroischen Vorfahren kontrastiv sichtbar gemacht und so in seiner Symbolik affirmiert wurde,[75] korrelliert auch Phèdres imperfektes Heldentum direkt mit ihrer Repräsentation im Modus des uneindeutigen Helldun-

---

73 BARTHES: *Sur Racine*. S. 120. Revel Elliot bezeichnet Phèdre als „enfant de ténèbres et de la lumière“. ELLIOT, Revel: *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Paris: Minard 1969. S. 195.

74 Vgl. SPITZER: *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*. S. 193ff. Zu Phèdres Zerrissenheit zwischen Licht und Dunkelheit schreibt Spitzer: „[E]ine kurz aufleuchtende kalte Fackel ist diese leuchtende Phädra, die, Kind ihrer traurig „glänzenden“ Familie, ebensoviel von Helios wie von Minos hat.“; „[S]ie wird […] erstens den Tag, das Licht sehen wollen, obwohl sie zur Nacht, zum Tode verdammt ist; sie wird zweitens vor Liebe brennen, während sie ihre Lebenswärme erstarren spürt. Immer werden sich Dunkel und Licht, Wärme und Kälte in ihr bekämpfen.“ Vgl. Ebd. S. 247–248. Für eine kritische Relektüre von Spitzers Racine-Studien vgl. HEMPFER, Klaus W.: *„Spitzers ‚Klassische Dämpfung' – Ein ‚klassisches' Mißverständnis der Affektrhetorik“*, in: BENDER, Niklas, Max GROSSE und Steffen SCHNEIDER (Hrsg.): *Ethos und Form der Tragödie*, Heidelberg: Winter 2014, S. 315–336.

75 Vgl. dazu insbesondere die vierte Szene des vierten Aktes, in der Don Louis seinem moralisch verkommenen Sohn zu verstehen gibt, dass der Ruhm der Vorfahren seine Schande nur noch unterstreicht: „[L]eur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions“. MOLIÈRE: *Œuvres complètes*. S. 889.

kels.[76] Wie steht es aber um die anderen Heldenfiguren des Stücks, namentlich Thésée und Hippolyte?

Dass es sich bei Thésée, dem legendären Bezwinger des Minotauros und archetypischen „héros chasseur de monstres",[77] um einen großen Helden handelt, erfährt der Zuschauer und Leser von *Phèdre et Hippolyte* gleich zu Beginn des Stücks. Im Angesicht seiner libidinösen „faits moins glorieux" (I,i,83) und der Tatsache, dass er seit einigen Monaten schon als vermisst, schließlich sogar als tot gilt, tritt sein Heldentum im Laufe des Dramas allerdings – wie gesehen – immer deutlicher als ein Motiv hervor, das vor allem im Bereich des Imaginären Bedeutung trägt. Das dunkle Höhlenverlies, in dem Thésée über Monate hinweg festgehalten worden war – die Rede ist in Anspielung auf Herakles' mythischen Besuch in der Unterwelt von „Cavernes sombres, / Lieux profonds, et voisins de l'Empire des Ombres" (III,v,966-967) – hat Thésées Glanz nachhaltig verfinstert.[78] Wenn Hippolyte seinen Vater nach Erhalten der Todesnachricht explizit als direkten Nachfahren des Herakles heroisiert („L'Ami, le Compagnon, le Successeur d'Alcide", (II,ii,470)) und dabei auch die traditionelle Glanz-Metaphorik verwendet („travaux éclatants", (II,ii,467)), entspringt dieses Bild mehr der eigenen Vorstellung, als dass es Ausdruck von Thésées gegenwärtigem Zustand wäre. Während Phèdres Glanz zwischen Licht und Dunkelheit oszilliert und eine destruktive Kraft entfaltet, wird Thésées reiner Heldenglanz folglich zwar noch floskelhaft aufgerufen, besitzt aber keine wirklichkeitsabbildende Funktion mehr.

---

76 Für diese Deutung spricht unter anderem auch die Tatsache, dass Racine bereits in der *préface* die ethisch-normative Dimension der Metaphorik von Licht und Dunkelheit aufruft, aus der die affirmative Vorstellung des Heldenglanzes ex negativo abgeleitet werden kann, wenn er bezüglich der Verleumdung Œnones schreibt, dass diese „trop bas et trop noir pour la mettre dans la bouche d'une Princesse" sei. Vor diesem Hintergrund erhält die anschließend gemachte Aussage, dass „le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité", eine reichlich konkrete Bedeutung: Schwarz ist für Racine die Farbe des Verbrechens. Vgl. RACINE: *Œuvres complètes*. S. 817–819.

77 MOREL: „*Phèdre*". S. 4.

78 Anders verhält es sich in Philippe Quinaults und Jean-Baptiste Lullys Musiktheaterstück *Alceste ou le triomphe d'Alcide*, das im Januar 1674 seine Premiere in Versaille feierte. Der Gang des Helden in die Unterwelt – hier handelt es sich um Alcide/Herakles selbst – wird hier zum Triumphzug: „Sur l'enfer, sur la Mort, j'emporte la victoire". QUINAULT, Philippe: *Alceste suivi de La querelle d'Alceste: anciens et modernes avant 1680*, hrsg. v. William BROOKS, Buford NORMAN und Jeanne MORGAN ZARUCCHI, Genf: Droz 1994. S. 70.

Anders gestaltet sich die Situation bezüglich Hippolyte, der als „digne Fils d'un Héros“ (V,vi,1527) und einer „chaste Héroïne“ (IV,ii,1101) die besten genealogischen Voraussetzungen besitzt, um selbst ein Held zu werden. Tatsächlich besitzt der scheue Hippolyte, der sich bis dato vornehmlich im Schutz der „ombre des forêts“ (I,iii,176) aufgehalten hatte, auch einen auratischen Glanz, der auf seiner Tugendhaftigkeit gründet („vertu qui brille à tous les yeux“, (V,iii,1432)). Doch Thésée misstraut, wie im folgenden Kapitel noch ausführlicher herausgearbeitet werden soll, der Evidenz dieses Glanzes und deutet ihn fatalerweise als trügerischen Schein, als eine „fausse vertu“ (IV,ii,1136). Da er von der Schuld seines Sohnes überzeugt ist, beschimpft er Hippolyte als „Monstre“ (IV,ii,1045), „Traître“ (IV,ii,1053) und „Fils si criminel“ (IV,ii,1056). Auch als Hippolytes Geliebte dem König in der dritten Szene des fünften Aktes, als dieser seinen Sohn schon verflucht und verwünscht hat, darauf aufmerksam zu machen versucht, dass er die Tugendhaftigkeit seines Sohnes verkannt hat und diesen fälschlicherweise für einen Übeltäter hält, wird noch einmal das Bild des Heldenglanzes aufgerufen. Dieser wird von einem „nuage odieux“ – gemeint ist Phèdres Verleumdung – verhüllt: „Faut-il qu'à vos yeux seuls un nuage odieux / Dérobe sa vertu qui brille à tous les yeux ?“ (V,iii,1431-1432), fragt Aricie den Geblendeten kurz bevor Théramène mit der Nachricht von Hippolytes Tod erscheint. Hippolytes tugendhafter Glanz hat sich zu diesem Zeitpunkt in einen tödlichen *éclat* im Sinne des Brechens, des Berstens und des Zerschmetterns verwandelt: „L'intrépide Hippolyte / Voit voler en éclats tout son char fracassé.“ (V,vi,1542-1543).[79] Schließlich liegt der tote Held „sans forme et sans couleur“ (V,iii,1579) am Boden und ist nun selbst für Aricie nicht mehr zu erkennen: „[N]e connaissant plus ce Héros qu'elle adore, / Elle voit Hippolyte, et le demande encore.“ (V,vi,1581-1582)

5.2.2 Racines deheroisierende „poétique du regard“

Wie bei der Analyse der visuellen Symbolik bereits vereinzelt gezeigt werden konnte, spielt in Racines Tragödie der Bereich des Sehens und Erkennens bei der Heroisierung und Deheroisierung der Figuren eine entscheidende Rolle. Kulturgeschichtlich betrachtet reagiert der Dramatiker damit auf eine sich sowohl in den Wissenschaften als auch in den Künsten ausbreitende Verunsicherung bezüglich des Wahrheitswertes der sichtbaren Welt, auf „tensions qui se nouent

79 Laurence Giavarini deutet den Leichnam ebenfalls als Dekonstruktion eines Zeichen des Heroischen: „Alors même qu'il n'est plus un corps, ni un visage, il peut devenir la dérision d'un signe sûr de l'héroïsme“. GIAVARINI: „*Mélancolie du prince, héroïsme et représentation dans la tragédie racinienne*“. S. 564.

dans le dernier tiers du XVIIe siècle autour des modèles de visibilité et de regard".[80] Im Kontext von Moralistik und Jansenismus fand zudem eine Wende hin zur Innerlichkeit statt, die für Racines Biografie, wie auch für seine literarische Produktion bekanntlich sehr einflussreich war. Gleichwohl übte der Bereich des Visuellen auf Racine immer schon eine enorme Faszination aus – eine Tatsache, von der unter anderem einer der Briefe an den Abbé Le Vasseur zeugt, den er 1661 während seines Aufenthalts im südfranzösischen Uzès schrieb, nachdem er einem nächtlichen Feuerwerk in Nîmes beigewohnt hatte: „Il y avait tout autour de moi des visages qu'on voyait à la lueur des fusées, et dont vous auriez bien eu autant de peine à vous défendre que j'en avais."[81] Faszination und Furcht, Interesse und Skepsis der Macht des Sehens gegenüber sind vor diesem Hintergrund gleichermaßen bestimmend für Racine und finden ihren künstlerischen Ausdruck unter anderem auch in *Phèdre et Hippolyte*. Obwohl das Phänomen des Sehens spätestens seit den großen Arbeiten von Leo Spitzer, Jean Starobinski und Roland Barthes ein klassiches Thema der Racine-Forschung darstellt,[82] wurde der enge Zusammenhang mit dem Bereich des Heroischen bislang nur am Rande wahrgenommen.

Eine zentrale Dimension des Aktes des Sehens, die auch in Hinblick auf das Heroische eine wichtige Rolle spielt, ist jene des Begehrens, der Erotik und der Liebe. Was nicht mehr eigens betont werden muss, ist die Tatsache, dass die Liebe in *Phèdre et Hippolyte* – ganz dem klassischen Motiv des *innamoramento* folgend – stets mit einem Blick beginnt. Dies gilt sowohl für Phèdre, deren sündiger Blick auf Hippolyte fällt („Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue"), als auch für Aricie, die sich ebenfalls in Hippolyte verliebt hat („Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son Fils") sowie für Hippolyte selbst, der Aricie liebt („Ses yeux […] ne pouvaient vous quitter"):

„Athènes me montra mon superbe Ennemi.
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.

---

80 GUYOT: „*Entre éblouissement et « véritables grâces ». Racine ou les tensions de l'œil*". S. 141.

81 Brief vom 24. 11. 1661. RACINE, Jean: *Lettres d'Uzès*, hrsg. v. Jean DUBU, Uzès: Peladan 1963. S. 16.

82 Vgl. SPITZER: *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*. Insbes. S. 175ff. ; SPITZER: „*The Récit de Théramène*". Insbes. S. 106ff. ; STAROBINSKI: „*Racine et la poétique du regard*". ; BARTHES: *Sur Racine*. Insbes. S. 38ff. Einen guten Überblick der Thematik bietet ferner: KRAUß, Henning: „*Jean Racine - Phèdre*", *17. Jahrhundert - Theater*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 245–276. Insbes. S. 252–257.

Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler" (I,iii,272-275)

„Mes yeux alors, mes yeux n'avaient pas vu son [Thésées] Fils.
Non que par les yeux seuls, lâchement enchantée,
J'aime en lui sa beauté, sa grâce tant vantée,
Présents dont la Nature a voulu l'honorer,
Qu'il méprise lui-même, et qu'il semble ignorer.
J'aime, je prise en lui de plus nobles richesses,
Les vertus de son père, et non point les faiblesses.
J'aime, je l'avoûrai, cet orgueil généreux
Qui n'a jamais fléchi sous le joug amoureux." (II,i,436-444)

„Dès vos premiers regards je l'ai vu se confondre.
Ses yeux, qui vainement voulaient vous éviter,
Déjà pleins de langueur, ne pouvaient vous quitter.
Le nom d'Amant peut-être offense son courage.
Mais il en a les yeux, s'il n'en a le langage." (II,i,410-414)

Bislang unbemerkt blieb im Kontext dieser Thematik, dass die Liebe, die über einen ersten Blickkontakt entsteht, in vielen Fällen eine unmittelbare Gefahr für den Heldenstatus der Figuren darstellt. Nicht nur, weil mit der entfachten Leidenschaft die Möglichkeit heroischer Selbstbestimmtheit und Agency nachlässt, sondern auch, weil sie für die Geliebten, die bei Racine bekanntlich selten gleich empfinden,[83] eine Form der Gewalt, des Übergriffs und der Fremdaneignung darstellen kann. „L'arme commune de toutes ces annulations", notiert dazu Barthes, „c'est le Regard : regarder l'autre, c'est le désorganiser, puis le fixer dans son désordre".[84] Besonders augenscheinlich wird dies an der Figur des Hippolyte, der sowohl Liebender als auch Geliebter ist und dadurch gleich im doppelten Sinne Gefahr läuft, sein heroisches Potential zu verspielen. Als er an-

---

83 Zum Problem der tragischen Liebesverkettung vgl. WEINRICH, Harald: *Tragische und komische Elemente in Racines „Andromaque": eine Interpretation*, Münster: Aschendorff 1958. Insbes. S. 13ff.

84 BARTHES: *Sur Racine*. S. 40. Der zudringliche Blick nach außen wird ferner auch ein richtender Blick, den insbesondere die Protagonistin auf sich selbst lenkt. Racines Tragödie ist deshalb auch, wie Revel Elliot richtig beobachtet, ein „pièce ou l'héroïne ne peut se soustraire à ses propres regards": ELLIOT: *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*. S. 192.

deutet, dass sein Blick auf Aricie gefallen ist, versucht Théramène mehr zu erfahren, wobei seine Angst zum Ausdruck kommt, dass der „superbe Hippolyte" nun auch der Macht des Eros erlegen sein könnte. Damit wäre die exzeptionelle Heldenfigur seiner Meinung nach wieder „au rang du reste des mortels" einzuordnen:

„Pourriez-vous n'être plus ce superbe Hippolyte,
Implacable ennemi des amoureuses lois,
Et d'un joug que Thésée a subi tant de fois ?
Vénus par votre orgueil si longtemps méprisée,
Voudrait-elle à la fin justifier Thésée ?
Et vous mettant au rang du reste des mortels,
Vous a-t-elle forcé d'encenser ses autels ?
Aimeriez-vous, Seigneur ?" (I,i,58-65)

Wie sein Vater, Thésée, der erotischen Reizen nicht widerstehen kann, und wie sein Urahn Herakles, der einst Omphale verfiel und sich von ihr zum Narren halten ließ, fürchtet Hippolyte die Macht der Leidenschaft. Schon zu Beginn der Dramenhandlung wirkt er, wie auch Théramène nicht unbermerkt geblieben ist, verändert:

„On vous voit moins souvent, orgueilleux, et sauvage,
Tantôt faire voler un char sur le rivage,
Tantôt, savant dans l'art par Neptune inventé,
Rendre docile au frein un Coursier indompté.
Les forêts de nos cris moins souvent retentissent.
Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent.
Il n'en faut point douter : vous aimez, vous brûlez." (I,i,130-135)

In diesen Zeilen, mit denen Racine durch den Verweis auf den „Coursier indompté" bereits das grausame Ende Hippolytes kunstvoll anklingen lässt, wirkt der Held, als habe eine schwere Krankheit von ihm Besitz ergriffen. Seine jugendliche Kraft ist geschwunden, seine Augen fallen schwer zu Boden. Statt wie sonst lebendig zu leuchten, haben sie ihren Glanz verloren und bringen nur noch schwach das verzehrende Feuer zum Anblick, das in Hippolyte brennt: „Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent."

Hinzu kommt bezüglich aller Liebenden, dass sich der visuelle Eindruck der oder des Geliebten zu mentalen Bildern verfestigt – Barthes spricht in diesem

Zusammanhang von „*tableaux*"[85] –, die sich über alle anderen Eindrücke legen und das Handeln lähmen. Phèdres Liebeswahn geht dabei soweit, dass sie Hippolytes Bild sogar in den „traits de son Père" (I,iii,290) erkennt und ihn wie ein quasi-religiöses Idol anbetet:

„J'adorais Hippolyte, et le voyant sans cesse,
Même au pied des Autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce Dieu, que je n'osais nommer." (I,iii,286-288)[86]

Noch eindrücklicher als in Phèdres Bericht wird die gefährliche Macht der erotischen Imagination indes in einer Passage geschildert, in der Hippolyte Aricie seine Liebe gesteht und gleichzeitig darüber klagt, dass aus dem rebellischen jungen Helden durch die Macht der Bilder ein verwirrter, weinerlicher und zu jeglichem Handeln unfähiger Jüngling wurde:

„Dans le fond des forêts votre image me suit.
La lumière du jour, les ombres de la nuit,
Tout retrace à mes yeux les charmes que j'évite.
Tout vous livre à l'envi le rebelle Hippolyte.
Moi-même, pour tout fruit de mes soins superflus,
Maintenant je me cherche, et ne me trouve plus.
Mon arc, mes javelots, mon char, tout m'importune.
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune.
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes Coursiers oisifs ont oublié ma voix." (II,ii,543-552)[87]

---

85 BARTHES: *Sur Racine*. S. 29.

86 Zum Phänomen der Idolisierung Hippolytes vgl. ZONS-GIESA, Marion: *Racine: dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*, München: Fink 1977. S. 228. Karlheinz Stierle formuliert bezüglich der Imaginationsthematik folgende überzeugende These: „So werden dem von der Leidenschaft befallenen Racine'schen Ich immer neue Bilder der Vergangenheit, erste Begegnungen […] zur Fixierung, zum Sehzwang, der das aus dem Innern aufsteigende Bild der Wirklichkeit entgegentreten läßt." STIERLE: „*Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*". S. 107. In seiner *préface* streicht Racine selbst die Macht der mentalen Vergegenwärtigung und Einbildung heraus, wenn er bezüglich des Stücks schreibt, dass „[l]a seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même." RACINE: *Œuvres complètes*. S. 819.

Die Verwirrtheit, die mangelnde (Er-)Kenntnis der Welt und seiner selbst, ist ein Leitmotiv der gesamten Tragödie und lässt sich in unterschiedlicher Färbung bei allen drei Heldenfiguren nachweisen. Phèdres entsetztes Verwundern über die eigenen Gefühle und Handlungen ist immer wieder Thema („Insensée, où suis-je ? et qu'ai-je dit ?" (I,iii,179)) und Thésée, der „héros labyrinthique",[88] wirkt ebenfalls häufig orientierungslos („Je ne sais où je vais, je ne sais où je suis." (IV,i,1004)).

Wie bereits vereinzelt angedeutet, handelt es sich bei *Phèdre et Hippolyte* insbesondere in Bezug auf die Figur des Thésée um eine Tragödie der mangelnden bzw. der falschen Erkenntnis. Den Lügen von Phèdre und Œnone Glauben schenkend, hält er den Glanz der Tugend, der Hippolyte umgibt, für Trug und übersieht Phèdres zerstörerisches Liebes-Feuer. Thésée ist ein Held, der blind für die tragische Verstrickung der Dinge ist und erst dann schmerzlich Erkenntnis erlangt, als es zu spät ist. „[T]rop éclaircis" (V,vii,1648) wähnt er sich und Aricie deshalb in der letzten Szene des Stücks, nachdem ihm die eigene Schuld am Tod Hippolytes in vollem Umfang bewusst wird. In einer Welt, in der man den Zeichen nicht mehr trauen kann und ständig Gefahr läuft, das Sein und den Schein der Dinge zu verwechseln, findet sich der Minotaurus-Bezwinger, der aus seinem früheren Heldenleben eine eindeutige Zeichenordnung gewohnt war, nicht mehr zurecht.[89] Dass die Thematik der problematischen Erkenntnis sprachlich anhand von Metaphern des Sehens bzw. der Blendung realisiert wird, ist nur konsequent.[90]

Im ersten Aufeinandertreffen mit Hippolyte nach Œnones erfolgreichem Versuch, diesen als inzestuösen Vergewaltiger zu brandmarken, verleiht Thésée seinem Verwundern darüber Ausdruck, dass den äußeren Zeichen eines „noble maintien" und einer glänzenden „Vertu" die innere Verfassung von „perfides

87 In der selben Replik schildert Hippolyte den Verlust seiner heroischen Agency durch die Liebe wie folgt: „Un moment a vaincu mon audace imprudente. / Cette âme si superbe est enfin dépendante." (II,ii,537-538)

88 BARTHES: *Sur Racine*. S. 120.

89 „Thésée, modèle du héros guerrier, découvre la difficulté de fonctionner dans un monde où il n'y a pas de corrélation entre les signes et les signifiés." GRAHAM: „*Thésée ou le monstre tragique dans Phèdre de Racine*". Hier S. 291. Der Autor der im März 1677 anonym erschienene *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* kritisiert die unheroische Orientierungslosigkeit der mythologischen Heldenfigur scharf: „[C]e Héros ne sait ce qu'il dit", auch fehle es ihm an „sens commun". RACINE: *Œuvres complètes*. S. 898.

90 Auch durch die zentrale Stellung, die dem Motiv im Sinne der *engaño*/*desengaño*-Thematik zukommt, erhält Racines Stück deutliche Züge einer barocken Tragödie.

humains“ entsprechen kann. Da er von der Verkommenheit seines Sohns überzeugt ist, muss er die „signes certains“ des Seelenadels zu Trug erklären und seine eigene Wahrnehmung anzweifeln:

„Ah ! le voici. Grand Dieux ! À ce noble maintien
Quel œil ne serait pas trompé comme le mien ?
Faut-il que sur le front d'un profane Adultère
Brille de la Vertu le sacré caractère ?
Et ne devrait-on pas à des signes certains
Reconnaître le cœur des perfides humains ?“ (IV,ii,1035-1040)

Wie bereits gesehen, handelt es sich beim heroischen Glanz seines Sohnes aber um ein Zeichen, das Thésée zu Unrecht verdächtigt. Darauf weist Aricie den König in der dritten Szene des fünften Aktes hin. Als eine Liebende, die ihrem Geliebten auf den Grund des Herzens blicken kann, zeigt sie sich entsetzt darüber, dass Thésée als Vater so wenig Kenntniss vom „cœur“ seines Sohnes besitzt. Ungläubig fragt sie ihn: „Avez-vous de son cœur si peu de connaissance ?/ Discernez-vous si mal le crime et l'innocence ? (V,iii,1429-1430) Blind für die berechtigte Kritik, weist Thésée Aricies Vorwürfe zurück und hält ironischerweise ihr vor, sich von der Liebe blenden zu lassen und in Hippolyte zu Unrecht einen fehlerfreien Helden zu sehen. Die nachdrückliche Betonung der vermeintlich sicheren Zeichen, von denen er sagt, dass er sie mit eigenen Augen gesehen habe („J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables“), zeigt an, wie fundamental Thésées Missverständnis ist. Er hält für „témoins certains“, was bloßer Schein ist, und projiziert die eigene Blindheit auf Aricie:

„Votre amour vous aveugle en faveur de l'Ingrat.
Mais j'en crois des témoins certains, irréprochables.
J'ai vu, j'ai vu couler des larmes véritables.“ (V,iii,1440-1442)

Obwohl Thésée in der Folge langsam ahnt, dass er einen großen Fehler begangen hat und sein Misstrauen den Sohn möglicherweise das Leben kosten wird, rückt er von der Überzeugung noch immer nicht ab, dass Hippolyte und auch Aricie ihn täuschen. In seinem letzten Monolog fragt er sich noch einmal laut, welches trügerische Ziel die beiden verfolgen mögen („Veulent-ils m'éblouir par une feinte vaine ? / Sont-ils d'accord tout deux, pour me mettre à la gêne ?“ (V,vi,1451-1453)), woraufhin er immerhin beschließt, mehr Licht in die Angelegenheit bringen zu wollen: „Je veux de tout le crime être mieux éclairci.“ (V,vi,1459) Die bittere Erkenntnis folgt, als Théramène in seinem berühmten

récit vom tragischen Tod Hippolytes berichtet, der – in Anlehnung an den gewaltvollen Heldentod Hektors[91] – von seinen Pferden zu Tode geschleift wurde. Den geschundenen Körper des Helden, so wird noch einmal Thésées Leitmotiv der mangelnden Erkenntnis aufgegriffen, könne nun selbst der eigene Vater nicht mehr erkennen:

„À ce mot ce Héros expiré
N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
Triste objet, où des Dieux triomphe la colère,
Et que méconnaîtrait l'œil même de son Père." (V,vi,1567-1570)

Hinsichtlich der deheroisierenden „poétique du regard" spielt im Zusammenhang mit dem Motiv der Blendung auch jenes des Auftritts eine entscheidende Rolle. Die in der Tradition des heroischen Dramas sprachlich häufig als Herophanie vermittelte, spektakuläre Erscheinungsweise des Helden wird in *Phèdre et Hippolyte* radikal dekonstruiert, obwohl sich Racine, wie Sylvaine Guyot zeigt,[92] in früheren Werken am heroischen „paradigme éblouissant" regelrecht abgearbeitet hatte. In dem Stück *Bérénice* (1670/1671) findet sich zum Beispiel noch ein besonders spektakulärer Auftritt einer Heldenfigur, der hier zum Zwecke der kontrastiven Abgrenzung analysiert werden soll:

Es handelt sich bei der Tragödie, die etwa zeitgleich zu Pierre Corneilles *Tite et Bérénice* (1670/1671) erschienen war, um ein Stück, in dem Tite und Bérénice als Helden des Selbstopfers inszeniert werden, die ihre leidenschaftliche Liebe der Staatsräson unterordnen. Die Agonalität der beiden Heldenfiguren richtet sich primär nach innen, ihr heroischer Kampf ist ein Kampf gegen die eigenen Gefühle. Als Bérénice von ihrer Vertrauten Phénice in der fünften Szene des ersten Aktes dazu gedrängt wird, den amtierenden König Antiochus zu heiraten,

---

91 Emmanuel Martin zeigt außerdem, wie Racine seinen Helden Hippolyte im *récit de Théramène* mit den drei mythologischen Figuren Icare, Phaéton und Actéon parallelisiert. Vgl. MARTIN, Emmanuel: „*L'intertexte baroque du ‚récit de Théramène' ou la beauté du leurre*", in: FOUCRIER, Chantal und Daniel MORTIER (Hrsg.): *L'autre et le même. Pratiques de réécritures*, Rouen: Presses Universitaires de Rouen 2001, S. 149–154.

92 „*D'Alexandre* à *Esther*, Racine explore le paradigme éblouissant dans ses limites et ses excès, dramatisant la transition heurtée entre l'ostentation guerrière [qui fonde la vertu noble] et la parution lumineuse [que fabrique la politique absolutiste], puis entre le sublime foudroyant de la lumière [médité autour de la traduction de Longin par Boileau] et le sublime *je-ne-sais-quoi* de grâce [chère á l'urbanité galante]." GUYOT: „*Entre éblouissement et « véritables grâces ». Racine ou les tensions de l'œil*". S. 141.

beschwört sie die Erinnerung an Tite, indem sie diesen als heroische Lichtgestalt beschreibt, der aus dem Dunkel der Nacht hervortritt und durch seine auratische Präsenz alle Blicke auf sich zieht:

„De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ?
Tes yeux ne sont-ils pas tous pleins de sa grandeur ?
Ces Flambeaux, ce Bûcher, cette nuit enflammée,
Ces Aigles, ces Faisceaux, ce Peuple, cette Armée,
Cette foule de Rois, ces Consuls, ce Sénat,
Qui tous de mon Amant empruntaient leur éclat ;
Cette Pourpre, cet or, que rehaussait sa gloire,
Et ces Lauriers encore témoins de sa victoire ;
Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur lui seul leurs avides regards ;
Ce port majestueux, cette douce présence.
Dieux ! avec quel respect et quelle complaisance,
Tous les cœurs en secret l'assuraient de leur foi !“[93]

Die starken hell-dunkel-Kontraste dienen hier einer Reliefbildung, durch die sich der König Tite als Herophanie von seiner Umwelt absetzt. Der Isotopie der Dunkelheit steht die Isotopie des Lichts bzw. des Leuchtenden mit Begriffen wie Glanz („splendeur“, „éclat“), Fackeln („Flambeaux“), Feuer („Bûcher“), Strahlen („Faisceaux“) und Gold („or“) gegenüber. Rhetorisch maximal verdichtet drückt sich diese Spannung in der zentralen Metapher der „nuit enflammé“ aus. Diese paradoxe Trope öffnet ein Assoziationsfeld des Leidenschaftlichen, des Gewaltsamen und des Todbringenden, das vorausweist auf die tragische Folge der kommenden Ereignisse. Des Weiteren wird in der Textstelle eine ganze Reihe von Begriffen aus dem Wortfeld des Sehens verwendet, um den Helden als visuelles Phänomen zu konstruieren. Die Erscheinung des Helden wird dabei als ein elektrisierendes und magnetisierendes Spektakel der Schaulust beschrieben, das die Anwesenden in seinen Bann zieht. In begeistertem Rausch werfen sie von allen Seiten gierige Blicke auf den Helden. Seine charismatische Aura, so lässt sich eine im Text direkt folgende Formulierung interpretieren, wirkt stark affektiv auf die Anwesenden und sichert dem Helden schlagartig seinen Status als „Maître“:

93 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 465–466.

„Parle. Peut-on le voir sans penser comme moi,
Qu'en quelque obscurité que le Sort l'eût fait naître,
Le Monde, en le voyant, eût reconnu son Maître ?“[94]

In Racines letztem weltlichen Drama, das – wie schon mehrfach gesagt – in vielerlei Hinsicht als ein Abgesang auf die Tradition der heroischen Tragödie verstanden werden muss, findet sich ein stark gewandeltes Bild vom Auftritt des Helden. Nachdem Thésée die ersten beiden Akte über allenfalls noch in der kollektiven Erinnerung präsent ist, verbreitet sich im dritten Akt die Kunde von seiner überraschenden Rückkehr. Genau in der rechnerischen Mitte des Stücks, und damit von Racine dramaturgisch höchst bewusst und effektvoll konstruiert, berichtet Œnone vom baldigen Erscheinen des Königs: „Le Roi, qu'on a cru mort, va paraître à vos yeux, / Thésée est arrivé. Thésée est en ces lieux. “ (III,ii,827-828) Die Erwartung einer triumphalen Rückkehr ist in diesen Worten deutlich spürbar. Im Gegensatz zu Tite, der der Erinnerung seiner Geliebten zufolge von Konsuln und anderen Königen bewundert und gefeiert wurde, strömt im Falle Thésées jedoch nur das Volk zusammen, um den heimkehrenden Helden zu begrüßen: „Le Peuple, pour le voir, court et se précipite.“ (III,ii,829) Alle anderen Figuren bereiten dem König einen „étrange accueil“ (III,iv,921), indem sie ängstlich reagieren und Thésée das Gefühl geben, „si craint, et si peu désiré“ (III,v,955) zu sein. Der sorgfältig vorbereitete Auftritt des alternden Helden, so muss in Anbetracht dieser Umstände geschlussfolgert werden, erfüllt die Erwartungen an eine Herophanie in keinster Weise. Der Blick der Welt auf den Helden fällt radikal vom Paradigma der Faszination ab, *pitié* und *crainte* ersetzen die *admiration*.

5.3 Heroismus unter Ludwig XIV.

„Une œuvre que composent les échos de vingt siècles fait entendre cette interrogation anxieuse sur la liberté humaine qui s'élève, dans la France de Louis XIV, des ruines du monde héroïque.“[95]

Mit diesen Worten beschließt Bénichou seine umfangreiche Studie über *Phèdre et Hippolyte* und öffnet damit gleichzeitig einen soziohistorischen Fragehorizont, in dem sich die Überlegungen der folgenden Seiten bewegen sollen. Die werkimmanente Perspektive soll dabei zugunsten einer stärker kontextualisierenden

94 Ebd. S. 466.

95 BENICHOU: „*Hippolyte requis d'amour et calomnié*“. S. 323.

Perspektive erweitert und die Frage beantwortet werden, wie sich Racines Tragödie im Lichte einer unter Ludwig XIV. problematisch gewordenen Kultur des Heroischen verstehen lässt. Dass die in dieser Arbeit bereits mehrfach thematisierte Krise des Heroischen unter anderem auch direkt mit dem Regierungs- und Repräsentationsstil des Königs zusammenhing, kann dabei als eine Tatsache betrachtet werden, über die auch in der bisherigen Forschung weitestgehend Einigkeit herrscht. Zum einen ist die Ursache dieser Krise darin zu sehen, dass Ludwig XIV. insbesondere zu Beginn seiner Herrschaft geradezu „auf seine Heldenrolle [pochte]“ und den Status des Helden für sich alleine reklamierte.[96] Zum anderen, und dies hängt direkt mit dem Heldenmonopol der Monarchie zusammen, spielt hier die von Norbert Elias beschriebene „Verhöflichung des Adels“ als der traditionellen Trägerschicht des Heroischen eine entscheidende Rolle.[97] Ronald G. Asch fasst diese historische Situation prägnant zusammen:

> „In Frankreich erreichte die Heroisierung und Glorifizierung des Monarchen unter Ludwig XIV. Ausmaße wie kaum je zuvor. Der König okkupierte nun, auch und gerade auf Kosten des Adels, die Figur des Heros für sich allein […].“[98]

Racines letzte weltliche Tragödie muss als Reflex auf diese für die 1670er Jahre bezeichnende gesellschaftliche Situation verstanden werden. Die abwesenden, eingesperrten und tragisch scheiternden Helden des Dramas stehen auch für den realen Macht- und Funktionsverlust der heroisch-aristokratischen Elite in der Zeit nach der Fronde. Jürgen Grimm schreibt dazu in Bezug auf Corneilles *Suréna* und Racines *Phèdre et Hippolyte*:

> „L’exil volontaire de Suréna et le suicide de Phèdre sont des métaphores théâtrales pathétiques du renoncement à elle-même, de l’«abdication» de l’ancienne noblesse d’épée destituée de ses fonctions et dont le rôle historique à la cour de Louis XIV a été réduit à une représentation pure et simple d’elle-même.“[99]

---

96 KIRCHNER: *Der epische Held*. S. 357. Zur Heroisierung des Königs vgl. ferner die Ausführungen in Kapitel I.2 dieser Arbeit.

97 Vgl. ELIAS: *Die höfische Gesellschaft:* Insbes. S. 222–319.

98 ASCH, Ronald G.: *Herbst des Helden: Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung*, Würzburg: Ergon 2016. S. 22.

99 GRIMM: „*Suréna et Phèdre ou l’abdication du héros*“. S. 185.

Dem im Vergleich zur Zeit vor der Fronde im Regulativ der *honnêteté* erstarrenden Adel, so ließe sich diese Überlegung weiterführen, entsprechen – wenngleich es sich dabei streng genommen um Mitglieder der Königsfamilie handelt – Figuren wie Phèdre und Hippolyte. Diese tragen ihre agonalen Energien nicht mehr, wie dies etwa im *Cid* noch der Fall war, nach außen, indem sie gegen feindliche Mächte kämpfen. Vielmehr richtet sich ihre Gewalt nach innen und nimmt dort monströse Formen an. Anstatt also Monster zu bekämpfen, werden sie im Sinne der von Anne G. Graham beschriebenen „transformation du héros en monstre" selbst zu solchen.[100]

Um die Verbindungen zwischen der Ebene der Textimmanenz und der Ebene der soziohistorischen Kontexte noch konkreter herauszuarbeiten, soll nun ein Blick auf die Rezeption und Diskussion des Stücks zum Zeitpunkt seiner Aufführung im Frühjahr 1677 geworfen werden. Eine historische Quelle, die für diese Belange besonders wertvoll ist, stellt die kurz vor der Veröffentlichung der Druckfassung von Racines Stück anonym erschienene *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte* dar.[101] Der literaturkritische Text, der mit einiger Sicherheit Adrien-Thomas Perdou de Subligny zugeschrieben werden kann,[102] unterzieht die fast zeitgleich uraufgeführten Phèdre-Dramatisierungen von Racine und Nicolas Pradon einer vergleichenden Analyse. Obwohl Subligny Racine selbst als „grand homme" und „illustre génie" bezeichnet und ihn sogar mit dem antiken Heros Ajax vergleicht,[103] lässt sich zeigen, dass er bei aller prinzipiellen

---

100 GRAHAM: „*Thésée ou le monstre tragique dans Phèdre de Racine*". S. 278. Es wäre gleichwohl falsch, aus dieser Beobachtung direkt auf eine gesellschaftskritische Absicht Racines schließen zu wollen, wie dies etwa bei der Interpretation Theresa Kennedys der Fall ist: „Phèdre serves the dual didactic function of an anti-hero. First, the anti-heroine provides a vehicle for social critique, namely insight into the abusive authorities of an absolutist system. At the same time, her bad example shows that despite an unjust political system, she is held accountable for her actions." KENNEDY, Theresa Varney: „*‚No Exit' in Racine's Phèdre: The Making of the Anti-Hero*", in: *French Review* 88/1 (2014), S. 165–178. Hier S. 168.

101 Der Text ist in die kritische Werkausgabe Racines in der Bibliothèque de la Pléiade integriert. Vgl. RACINE: *Œuvres complètes*. S. 877–904.

102 Während sich Georges Forestier bezüglich der Autorenschaft nicht festlegen möchte (Vgl. Ebd. S. 1660–1661), zeigt sich Alain Niderst sicher, spricht dabei allerdings auch die Vermutung aus, dass Subligny die Kritik zusammen mit Jean-Rémy Henault verfasst haben könnte. Vgl. dazu: NIDERST, Alain: „*Un grand méconnu : Adrien-Thomas Perdou de Subligny*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 39/76 (2012), S. 215–252. Hier S. 243.

103 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 878.

Wertschätzung einen sehr kritischen Blick auf die Heldendarstellung des Dramatikers hat. Was bei einem großen Bewunderer Pierre Corneilles, als der er sich zu verstehen gibt, freilich nicht sonderlich überrascht, ist die Tatsache, dass ihm Racines Figuren zu schwach, zu verliebt, zu leichtgläubig, mit einem Wort: zu unheroisch gezeichnet sind. Thésée ist ihm „trop crédule, et trop imprudent" und entspricht keineswegs der „grande image que l'Antiquité nous a laissée", Phèdre scheint ihm „un caractère forcené", dem Racine „trop d'amour, trop de fureur, et trop d'effronterie" zuschreibt und Hippolyte schließlich wirkt auf ihn lediglich wie ein „bon et simple jeune homme."[104] Während somit generell festzustellen ist, dass Sublignys *Dissertation* von einer gewissen Nostalgie für starke literarische Heldenfiguren geprägt ist, die als eine konservative Reaktion auf die Krise des Heroischen verstanden werden kann, lassen sich durch eine genauere Betrachtung der einzelnen Kritikpunkte noch differenziertere Rückschlüsse auf Racines Stück und seinen historischen Kontext ziehen. Sublignys traditionelles Heldenverständnis kann dabei als Folie dienen, auf der sich auch die Abweichungen, Transformationen und Dekonstruktionen des Racine'schen Entwurfs klarer erkennen lassen. Was wird den Helden Racines, und hier sind – was abermals das traditionalistische Heldenbild des Autors erkennen lässt – besonders die männlichen Figuren Hippolyte und Thésée zu nennen, aber nun im Einzelnen vorgeworfen?

Hippolyte, nominell Prinz und Sohn zweier ruhmreicher Eltern, ist in den Augen Sublignys besonders deshalb eine unwürdige Figur, weil er sich zu sehr von seinen Gefühlen leiten lässt. Als „Galant" beschäftige ihn nur sein Liebesleben,[105] dem heroischen Erbe versuche er, wie im Fall der avisierten Suche nach seinem Vater, die in Wahrheit einer Flucht gelte, nur vordergründig gerecht zu werden: „Il prétexte ce voyage d'un désir de gloire et de l'envie de chercher son père".[106] Besonders deutlich wird Hippolytes heldenunwürdige Gefühlsgeleitetheit und Passivität dem Kritiker zufolge dann aber in einer Szene des zweiten Aktes, in der er sich seinen Degen ohne Widerstand von Phèdre entwenden lässt. Subligny kann es kaum fassen, dass Racine ernsthaft „a fait désarmer son Héros par une femme".[107] Dass Hippolyte sich gerade einen Degen abnehmen lässt, der wie kein zweites Objekt als Symbol für das kriegerisch-männlich konnotierte

104 Ebd. S. 882–883.

105 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 888.

106 Ebd. S. 884.

107 Ebd. S. 890.

Heldentum steht,[108] ist für ihn nicht nur ein ethisches Problem. Vielmehr sieht er auch auf dramaturgischer Ebene ein großes Glaubwürdigkeitsproblem: „Il n'est pas vraisemblable […] qu'Hippolyte demeure comme une souche après qu'on lui a pris son épée".[109] Das Genderargument einer zu schwächlichen männlichen Heldenfigur, die sich sogar von einer Frau entwaffnen lasse,[110] wird von Subligny ferner durch ein Standesargument ergänzt. Jeder Edelmann wüsste, dass man sich den eigenen Degen unter keinen Umständen entwenden lasse: „[L]es gens d'épée savent quel mouvement on sent quand on est désarmé, et s'il est possible qu'on laisse tranquillement emporter son épée, quelque surprise dont on soit frappé."[111] Obwohl Racines Kritiker, wie Alain Niderst zeigt, selbst kein Angehöriger des Schwertadels war und sein Titel („sieur de Subligny") sich eher auf „fiefs imaginaires" als auf ein tatsächliches Lehen bezog,[112] versucht er sich durch seine Formulierungen klar als Vertreter, oder doch zumindest als intimer Kenner und Sympathisant des sich selbst als heroisch stilisierenden Hochadels auszuweisen. Dies wird noch deutlicher, als er sich an einer anderen Stelle der *Dissertation* darüber echauffiert, dass Racine mit Hippolyte einen Prinzen mit der Würde eines Stallburschen, einen „Prince Palefrenier", geschaffen habe.[113]

Doch auch bei der Kritik der Figur des Königs bedient sich Subligny eines Standesarguments: Nicht nur spreche Thésée „trop familier pour un grand Héros",[114] auch lasse sein Auftritt im dritten Akt jegliche königlich-heroische Würde vermissen: „[C]e Héros qui revient d'un grand voyage chez lui sans faire plus de bruit qu'un Bourgeois qui reviendrait d'Auteuil",[115] ruft ebenso wie die Figur Hippolytes großen Unmut bei Subligny hervor. Hinzu kommt in Bezug auf Thésée außerdem, dass dieser dem Kritiker allzu leichtgläubig und unvernünftig erscheint, um den Namen eines antiken Helden mit Recht tragen zu können: „[C]e Héros ne sait ce qu'il dit", auch fehle es ihm an „sens commun" bzw. an

---

108 Vgl. dazu beispielsweise die Funktion des Degens in Pierre Corneilles *Le Cid*, die in Kapitel IV. 1.2.1 dieser Arbeit bereits eingehender untersucht wurde.

109 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 889.

110 Die Häufigkeit, mit der das Argument über die Kritik verteilt aufgegriffen wird, zeugt vom großen Anstoß, den Subligny an der Figur des Hippolyte nahm. Er kann und will es nicht akzeptieren, dass „[u]n Héros qui triompherait de la fureur des Monstres les plus redoutables, se laisse vaincre par une faible femme." Ebd. S. 893.

111 Ebd. S. 889.

112 NIDERST: „*Un grand méconnu*". Hier S. 218.

113 RACINE: *Œuvres complètes*. S. 899.

114 Ebd. S. 893.

115 Ebd. S. 892.

„bon sens".[116] Gipfel der Absurdität ist für ihn vor diesem Hintergrund die Tatsache, dass der König sich trotz seiner vielen Fehler und Schwächen auch noch für die eigene Großartigkeit rühmt: „Thésée […] s'amuse à faire des exclamations sur son énormité".[117]

Die konservative Position Sublignys lässt sich damit wie folgt zusammenfassen: Sowohl Thésée als auch Hippolyte verhalten sich nicht standesgemäß, sie wirken wie Bürger und Stallburschen und nicht wie die obersten Vertreter eines heroischen Königsgeschlechts, das in direkter Linie auf Herakles zurückgeht. Während es Thésée besonders an intellektueller Kraft mangelt, fehlt es Hippolyte an den ‚männlichen' Tugenden Mut, Stolz und Kampfbereitschaft. Im Vergleich zu strahlenden Corneille'schen Helden wie Rodrigue, Horace oder Nicomède erscheinen die beiden Figuren deshalb nur noch wie ein schwacher Abglanz des Heroischen. Dies bedauert und kritisiert Subligny.

Mit seiner Kritik verhält sich Subligny freilich genau wie eine jener „deux ou trois personnes, qui voudraient qu'on réformât tous les Héros de l'Antiquité pour en faire des Héros parfaits",[118] gegen die sich Racine bereits in der *préface* zu *Andromaque* positioniert hatte, um seine Theorie des mittleren Helden zu konturieren. *Phèdre et Hippolyte* spiegelt – wie gesehen – die vermutlich konsequenteste Umsetzung dieses Programms wider und lässt eine bezüglich des traditionellen Heldenverständnisses stark kritische Haltung des Dramatikers erkennen. Während Racine in frühen Texten wie der *Ode sur la convalescence du Roi* (1663) und der Tragödie *Alexandre le Grand* (1665/1666) Ludwig XIV. noch ein dezidiert heroisches Denkmal setzte,[119] zeichnet sich sein dramatisches Hauptwerk prinzipiell durch eine deheroisierende Tendenz aus, die auch die Königsfiguren betrifft.[120] In den Racine-Texten der 1670er Jahre ist der Glanz aller

116 Ebd. SS. 898, 895.

117 Ebd. S. 893.

118 Ebd. S. 197.

119 In der *épître* zu *Alexandre le Grand* wird der König noch mit „Héros de l'Antiquité" wie Alexander und Augustus verglichen. Ebd. S. 123–124. Relativ schnell wurde bei den Heroisierungen Ludwigs XIV. dann jedoch die Unvergleichbarkeit des Königs hervorgehoben. Jean Chapelain insitiert in einem Brief von 1668 an Carlo Roberto Datti, der in der Zeit an einer Panegyrik für den französischen König arbeitete, bezeichnenderweise auf die „splendeur particulière que ce grand prince tire de luy mesme". Zitiert nach WAQUET: „*Louis XIV par Chapelain : héros de la Renaissance et renaissance du héros*". Hier S. 245.

120 Erich Auerbachs Diagnose einer ungebrochenen „Überhöhung der fürstlichen Gestalten" im Werk Racines erscheint vor diesem Hintergrund nuancierungsbedürftig. Vgl. AUERBACH: „*Der Scheinheilige*". S. 40. David Clarke arbeitet lediglich bezüglich

Heldenfiguren verdunkelt.[121] Was *Phèdre et Hippolyte* anbelangt, tritt dieser Sachverhalt besonders deutlich hervor, wenn man Racines Figur des Thésée mit jener Pradons vergleicht. Der König scheitert letztlich zwar auch dort tragisch, insgesamt steht er aber in einem deutlich günstigeren Licht.[122] Trotz der heroismuskritischen Tendenz Racines, die in *Phèdre et Hippolyte* selbst vor der Figur des Königs nicht Halt machte, darf an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass Racine als Hofhistoriograf und Mitglied der *Petite Académie* in den Jahren nach seiner großen Zeit als Dramatiker wieder umso aktiver an der medialen Glorifizierung des Königs beteiligt war.[123] Die Deheroisierung eines Thésée – so lässt sich abschließend sagen – schien mit der Heroisierung eines Louis XIV. gut vereinbar gewesen zu sein, weshalb Racine zumindest in dieser Hinsicht weniger ein *Ancien* als ein *Moderne* war.

---

der römischen Figuren heroisierende Ansätze heraus. Vgl. CLARKE, David: „*Entre Histoire et panégyrique: Les princes romains de Racine*“, in: CANOVA-GREEN, Marie-Claude und Alain VIALA (Hrsg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen: Narr 2004, S. 83–97.

121 Prinzipiell lässt sich zeigen, dass die „Erzeugung von éclat […] als Schlüsselfunktion höfischer Dramaturgie“ in dieser Zeit, wie Juliane Vogel jüngst gezeigt hat, weniger in der Gattung der Tragödie, als vielmehr in jener der *tragédie en musique* bewerkstelligt wurde. Vogel deutet die „inflationäre Häufung von Momenten des éclat in der Tragédie en musique“ als Krisensymptom eines höfischen Repräsentationsparadigmas, das in einer Phase politischer, administrativer und wirtschaftlicher Modernisierung an Geltung verlor. VOGEL, Juliane: „*Solare Orientierung. Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique*“, in: GESS, Nicola, Tina HARTMANN und Dominika HENS (Hrsg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, Paderborn: Fink 2015, S. 71–88. Hier SS. 79, 81.

122 PRADON, Nicolas: *Phèdre et Hippolyte*, hrsg. v. Olive CLASSE: University of Exeter Press 1987.

123 So zum Beispiel im Rahmen der berühmten *histoire métallique*. Vgl. CANOVA-GREEN, Marie-Claude: „*Racine et l'histoire métallique de Louis XIV*“, in: CANOVA-GREEN, Marie-Claude und Alain VIALA (Hrsg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen: Narr 2004, S. 237–256.

V. Schluss

> Le mythe héroïque ne s'efface pas facilement.
> MAURICE BLANCHOT, *LE HEROS*[1]

Ziel dieser Arbeit war es, den grundlegenden Wandel der literarischen Heldendiskurse und Heldendarstellungen, der im Frankreich des 17. Jahrhunderts stattfand, im Bereich des Dramas nachzuvollziehen. Die von Bénichou vertretene These einer „démolition du héros",[2] derzufolge im Kontext von Jansenismus und Moralistik in der zweiten Jahrhunderthälfte eine radikale Abkehr vom Heroischen auszumachen sei, musste dabei relativiert werden. Trotz starker Umbrüche in der ethischen Bewertung von Heldenfiguren, für die neben kulturellen auch sozio-politische Faktoren wie der Machtverlust der aristokratischen Eliten nach der Fronde und die Konsolidierung der absolutistischen Monarchie eine wichtige Rolle spielten, kann nicht von einer endgültigen Destruktion des Heroischen gesprochen werden. Vielmehr lässt sich eine graduelle Transformation unterschiedlicher Heldentypen beobachten, die bezüglich gemeinsamer Strukturmerkmale insgesamt vergleichbar bleiben. Als wichtigste dieser strukturellen Merkmale konnten dabei die Attribute ‚Agency', ‚Agonalität', ‚Transgressivität' und ‚Charisma' identifiziert werden. Bei aller Vielfalt der Erscheinungsformen ist der Held der französischen Dramenliteratur zwischen ca. 1630 und 1680 stets eine Figur, deren charakteristische Exzeptionalität in der Schnittmenge besagter Strukturmerkmale liegt.

Um die Präsenz des Heroischen auch da noch nachweisen zu können, wo es begrifflich in eine Krise geriet und – wie in Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Fall – zunehmend durch verwandte Konzepte wie *grand homme* oder *génie* ersetzt wurde, musste sich diese Arbeit von einer essentialistischen

1 BLANCHOT: „*Le Héros*". S. 90.

2 Vgl. BENICHOU: *Morales du Grand Siècle*. S. 155ff.

Definition des Helden lösen. Diese maßgeblich an der semiotischen Heldentheorie Lotmans ausgerichtete Loslösung war methodologisch auch deshalb sinnvoll, da ontologisierende Zugänge zum Phänomen des Heroischen stets Gefahr laufen, Aspekte struktureller, funktionaler und medialer Art zu vernachlässigen, die für den Helden als Produkt kultureller Konstruktionsprozesse konstitutiv sind. Versucht man, sich dem Helden lediglich über Beschreibungskategorien wie ‚Größe', ‚Stärke' oder ‚Mut' zu nähern, fügt man der Ambivalenz, die der Figur ohnehin häufig innewohnt, nur weitere Unbestimmtheitsschichten hinzu und trägt wenig dazu bei, das Phänomen analytisch zu durchdringen.

Eine wichtige Einsicht dieser Arbeit bestand ferner darin, dass die strukturelle Kontinuität im literarischen Umgang mit dem Heroischen, die sich trotz aller ethisch-normativen, diskursiven und begrifflichen Transformationen beobachten lässt, auch im Bereich der Ästhetik nachgewiesen werden kann. Konzentriert man sich auf die mediale Konstruktion von Heldenfiguren in der Literatur des 17. Jahrhunderts, fällt auf, dass so unterschiedliche Typen wie Kriegs-, Tugend- und Geisteshelden und nicht zuletzt auch der als Held glorifizierte Souverän ähnlich repräsentiert werden: Die heroische Figur erscheint häufig in einem sublimen Glanz bzw. *éclat*, der eine kognitive und emotionale Herausforderung für den Betrachter darstellt, indem es diesen gleichermaßen erhellt und blendet, anzieht und ängstigt. Die Glorifizierung Ludwigs XIV., der sich bekanntlich in einer breiten Fülle von Medien und Künsten als Held und strahlender Sonnenkönig darstellen ließ, ist nur der prominenteste Ausdruck einer weit verbreiteten Bildsprache, die eine bis auf die Antike zurückgehende kulturgeschichtliche Tradition besitzt und im *Siècle classique* teilweise topischen Charakter erlangt. Der Glanz konnte vor diesem Hintergrund – was ein Novum der bisherigen Forschung zur französischen Klassik darstellt – als transmedialer Artikulationscode des Helden bzw. als Paradigma der Heroisierung beschrieben und als eine verbindende Klammer der Textanalyse nutzbar gemacht werden.

Da das Drama als Gattung mit dem höchsten sozialen Prestige das zentrale Projektionsmedium für Heldenfigurationen im Frankreich des 17. Jahrhunderts war, erwies sich die Textsorte als besonders ergiebig, um das dynamische Verhältnis der Ethik und Ästhetik des Heroischen zu erforschen. Anhand fünf zentraler Werke von Pierre Corneille, Tristan L'Hermite, Thomas Corneille, Molière und Jean Racine, die die wichtigsten literarhistorischen Veränderungen der auch politisch von großen Veränderungen geprägten Zeit zwischen ca. 1630 und 1680 abbilden, konnte gezeigt werden, wie die ästhetische Artikulationsform des Glanzes als ein verbindendes Element der sich wandelnden Heldendarstellung sprachlich und dramaturgisch konstruiert wird. Darüber hinaus ging diese Arbeit der Frage nach, inwiefern sich auch auf der Ebene der Ästhetik Ausdifferenzie-

rungsprozesse nachweisen lassen, die die paradigmatische Bildformel des Glanzes auf subtile Weise modifizieren.

In Pierre Corneilles *Le Cid* (1637), das in mehrfacher Hinsicht Maßstäbe für die Darstellung von Heldenfiguren im Drama des *Siècle classique* setzte, wird Heldentum als normatives Ideal feudal-aristokratischer Lebensführung präsentiert, dem innerhalb des Adelsstandes universelle Geltung zukommt. Zwar lassen sich bezüglich des Geschlechts der Figuren signifikante Unterschiede herausarbeiten, das weibliche Gebot der Tugendhaftigkeit und die männliche Maxime der Tatkraft sind aber gleichermaßen auf ein heroisches Ethos zurückzuführen. Was dem Stück seine dramaturgische Dynamik verleiht, ist ferner die Tatsache, dass der Heldenstatus im Sinne eines symbolischen Kapitals kompetitiv verhandelt wird: Verschiedene Aspiranten konkurrieren um den Ehrentitel des Helden. Im Bereich der Ästhetik wird diese Konzeption von Heldentum als sozialem Distinktionsmarker artikuliert, indem der damit verbundene Symbolwert visuell hervorgehoben wird. Der Glanz fungiert als Zeichen und Markierung des Heroischen und ist im Kontext virulenter Anerkennungskonflikte ständigen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozessen ausgesetzt.

Tristan L'Hermite überträgt in seinem Stück *Osman* (1646?/1656) das aristokratische Ideal des Heroischen auf die Sphäre der souveränen, königlichen Macht. Dabei treten vor dem Hintergrund veränderter politischer Rollen erste Paradoxien und Brüche hervor, die Heldentum prinzipiell als gefährdet erscheinen lassen. Der Held ist als eine angefeindete und geschwächte Figur konzipiert, die (Selbst-)Zweifel an seiner heroischen Virtus durch die ostentative Betonung heroischer Maskulinität vergeblich zu überspielen trachtet. Im Gegensatz zum Cid, der am Schluss des Stücks triumphierend abtritt, scheitert Osman tragisch. Statt die Fragilität des Heldenstatus' abzubilden, dient der Glanz in dem Drama dazu, diese zu kaschieren und die Deheroisierung des Sultans durch repräsentative Effekte zu kompensieren. Die Inszenierungen eines blendenden Glanzes entfalten dabei einerseits eine erstaunliche performative Wirkung, andererseits werden sie jedoch auch als falscher Schein, als *faux éclat* identifiziert und kritisiert.

In Thomas Corneilles *Timocrate* (1656/1658) erfährt die literarische Auseinandersetzung mit dem Heroischen nach den politischen Ereignissen der Fronde eine starke Neuausrichtung. Zwar wird an der agonal-kämpferischen Logik festgehalten, doch wird das Verhältnis von Heldentum und Liebe modifiziert. Manifestierten der Cid und Osman sich noch als Helden, weil sie – wenn auch nicht ohne innere Kämpfe – die Ehre über das Gefühl und damit das Politische über das Private hielten, stellt Timocrate seinen Heroismus ganz in den Dienst der Liebe. Zusätzlich zur ‚Galantisierung' lässt sich in dem Drama auch eine ‚Ver-

bürgerlichung' des Heroischen beobachten. Das königliche und adelige Personal wird zum Sprachrohr einer Ideologie, in der individuelle Leistungen mehr honoriert werden als die Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite. Die Stabilisierung dieser konzeptionellen Transformation des Heroischen wird indes im Bereich der Ästhetik unterlaufen. Die ständigen Auf- und Abtritte des Helden, die seinen Glanz nur punktuell zur Entfaltung kommen und seine Macht insgesamt ephemär erscheinen lassen, werden so zum Ausdruck der spannungsreichen Rekonfiguration des Heroischen.

War die Liebe in Thomas Corneilles galantem Modell des Heroischen der höchste aller Zwecke, wird sie in Molières *Le Festin de Pierre* (1665/1683) als bloßes Mittel zum Zweck der Eroberungslust des libertinen Helden präsentiert. Indem das Stück Don Juan als transgressive Skandalfigur in Szene setzt, misst es die Grenzen des Heroischen aus und kippt immer wieder in den Bereich des Antiheroischen. Das ambivalente Modell eines libertinen (Anti-)Heldentums erscheint vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die Ausrichtung und Bewertung von Heldentum in den 1660er Jahren als provokative Extremposition, die in kontrastive Stellung zu traditionelleren Vorstellungen gebracht wird. Über die Vaterfigur wird in dem Stück jedoch auch das aristokratische Heldenethos der Tradition markiert. Die Abbildfunktion, die dem Glanz auf Zeichenebene dort zukam, wirkt in Molières Stück nun reflexiv gebrochen. Der *éclat* tritt weniger als unmittelbare Emanation von Heldentum, sondern zunehmend in seinem medialen Konstruktionscharakter hervor und gibt so verstärkt auch Auskunft über Prozesse der Heroisierung.

Jean Racine, so scheint es, führt mit *Phèdre et Hippolyte* (1677) die von Bénichou diagnostizierte Destruktion des Heroischen als einziger Dramatiker der Zeit tatsächlich radikal vor Augen. Der ruhmreiche Thésée wird vermisst, Phèdre tötet sich selbst und Hippolyte wird von Poseidon regelrecht zerschmettert. Allerdings bezieht sich die radikale Destruktion nur auf Triumphformen des Heroischen, wie sie etwa im *Cid* und im *Timocrate* noch ihren Ausdruck gefunden hatten. Demgegenüber wird bei Racine eine tragische Heldenkonzeption apostrophiert, die ganz im Zeichen eines unabwendbaren Fatalismus steht. Durch die Größe des psychischen und emotionalen Leidens gewinnt dabei ein neuer Modus von Heldentum an Profil, der die heroische Figur nicht mehr als unerreichbare Idealgestalt, sondern als bemitleidenswerte und dabei dezidiert menschliche Identifikationsfigur fasst. Diese Tendenz der Verinnerlichung und Vermenschlichung des Heroischen spiegelt sich auch im Bereich der Ästhetik wider. Die Dekonstruktion des Heldenglanzes, die für das Drama charakteristisch ist, muss als eine umfassende Kritik am visuellen Regime verstanden werden. Bezüglich Racines Poetik der Blicke bedeutet dies eine Abkehr vom Para-

digma der glanzvollen Erscheinung des Helden, nicht aber einen endgültigen Bruch mit jeglicher Vorstellung von Heldentum.

Versucht man abschließend, die einzelnen Beobachtungen in eine diachrone Perspektive zu bringen, muss konstatiert werden, dass der heroische Artikulationscode des Glanzes im 17. Jahrhundert entgegen erster Eindrücke nicht etwa rein topischen Charakter besaß, sondern von den unterschiedlichen Autoren auf subtile Weise in ein Verhältnis zu den ethisch-normativen Transformationen des Heroischen gesetzt wurde. Die etwa bis zur Jahrhundertmitte überwiegend abbildend gebrauchte Repräsentationsform des Glanzes wurde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ambivalent ausgestaltet und verwandelte sich zunehmend von einer Artikulations- in eine Reflexionsfigur des Heroischen. Als solche übernahm sie autoreflexive Funktionen und entfaltete auch dezidiert kritische Potentiale. Charakteristisch für die reflexive Brechung des Heldenglanzes in dieser Zeit ist ein Werk wie Molières *Le Festin de Pierre*, das nicht nur gattungspoetisch eine hybride Stellung zwischen Komödie und Tragödie einnimmt, sondern auch zwischen Affirmation und Dekonstruktion tradierter Heldenvorstellungen oszilliert.

Literaturverzeichnis

1. PRIMÄRLITERATUR

ACADEMIE FRANÇAISE: *Le dictionnaire de l'Académie françoise*, Bd. 1–2 , Paris: Vve J. B. Coignard et J. B. Coignard 1694.

ARISTOTELES: *Poetik*, hrsg. v. Manfred FUHRMANN, München: Heimeran 1976.

AUBIGNAC, François-Hédelin d': *La pratique du théâtre*, Alger: Carbonel, Paris 1927.

AUDIN: *Fables héroïques : comprenans les véritables maximes de la politique chrestienne et de la morale*, Paris: J. Gaillard 1648.

BALZAC, Jean-Louis Guez de: *Dissertations politiques*, Paris: T. Jolly 1665.

BALZAC, Jean-Louis Guez de: *Œuvres diverses (1644)*, Paris: Champion 1995.

BAUDIER, Michel: *Inventaire de l'histoire generale des Turcs*, Paris: A. de Sommaville 1628.

BERTON, Thomas de: *La voye de laict, ou Le chemin des héros au palais de la gloire. Ouvert à l'entrée triomphante de Louys XIII, roy de France et de Navarre, en la cité d'Avignon, le 16 de novembre 1622*, Avignon: I. Bramereau 1623.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Charles A. GIDEL, Paris: Garnier 1872.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Epistres*, hrsg. v. Albert CAHEN, Paris: Droz 1937.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres complètes : Dissertation sur la Joconde, Arrest Burlesque, Traité du Sublime*, Bd. 4, hrsg. v. Charles H. BOUDHORS, Paris: Les Belles Lettres 1942.

BOILEAU-DESPREAUX, Nicolas: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Françoise ESCAL, Paris: Gallimard 1966.

BOSSUET, Jacques Bénigne: „*Sermon sur l'honneur*", in: LEBARQ, Abbé Joseph (Hrsg.): *Œuvres oratoires de Bossuet*, Bd. 5, Paris: Hachette 1922, S. 42–61.

BOSSUET, Jacques Bénigne: *Oraisons funèbres*, Paris: Garnier 1988.

BOUNIN, Gabriel: *La soltane*, Paris: G. Morel 1561.

CASTRO Y BELLVIS, Guillén de: *Las mocedades del Cid*, hrsg. v. Stefano ARATA, Barcelona: Critica 1996.

CERIZIERS, René de: *Le Héros françois, ou l'Idée du grand capitaine*, Paris: Vve J. Camusat 1645.

CHAPELAIN, Jean: *Opuscules critiques*, hrsg. v. Alfred C. HUNTER, Paris: Droz 1936.

CONTI, Armand de Bourbon: „*Traité de la comédie et des spectacles*", in: THIROUIN, Laurent (Hrsg.): *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris: Champion 1998, S. 185–215.

COPPEE, Denis: *L'execrable assassinat perpetré par les Janissaires en la personne du Sultan Osman, Empereur de Constantinople*, Rouen: R. du Petit Val 1623.

CORNEILLE, Pierre: *Andromède*, hrsg. v. Christian DELMAS, Paris: Didier 1974.

CORNEILLE, Pierre: *Œuvres complètes*, Bd. 1–3, hrsg. v. Georges COUTON, Paris: Gallimard 1980– 1987.

CORNEILLE, Pierre: *Le Cid. Avec un choix de documents sur la Querelle du Cid*, hrsg. v. Boris DONNE, Paris: Flammarion 2009.

CORNEILLE, Thomas: *Timocrate, tragédie*, hrsg. v. Yves GIRAUD, Genève: Droz 1970.

CORNEILLE, Thomas: *Le Festin de Pierre*, hrsg. v. Alain NIDERST, Paris: Champion 2000.

COURTIN, Antoine de: *Suite de la civilité françoise, ou Traité du point-d'honneur et des règles pour converser et se conduire sagement avec les incivils et les fâcheux*, Paris: A. Josset 1675.

DANTE: *Die göttliche Komödie*, übers. v. Hermann GMELIN, Stuttgart: Reclam 2001.

DESCARTES, René: *Les passions de l'âme*, hrsg. v. Jean-Maurice MONNOYER, Paris: Gallimard 1988.

DESMARES: *Roxelane*, Paris: A. de Sommaville et A. Courbé 1643.

DU BOSC, Jacques: *La femme héroïque ou les héroïnes comparées avec les héros en toute sorte de vertus*, Paris: Sommaville & Courbé 1645.

FENELON, François de Salignac de La Mothe: *Œuvres*, hrsg. v. Jacques LE BRUN, Paris: Gallimard 1997.

FOREST, Geneviève: *L'histoire de la philosophie des héros ou le roman de la philosophie*, Bd. 2, Paris: J. L'Espicier 1683.

FURETIERE, Antoine: *Dictionnaire universel contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*, Rotterdam: Leers 1690.

HOBBES, Thomas: *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiasticall and Civil*, London: Andrew Crooke 1651.

HENAULT, Charlotte (Hrsg.): *Les palmes héroiques du généreux duc de Beaufort*, Paris: J. Henault 1649.

HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Gedichte und Hyperion*, hrsg. v. Jochen SCHMIDT, Frankfurt am Main: Insel 1999.

HOMER: *Ilias und Odyssee*, übers. V. Johann Heinrich VOSS, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft 1980.

LA BRUYERE, Jean de: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Julien BENDA, Paris: Gallimard 1993.

LA BRUYERE, Jean de: *Les Caractères*, hrsg. v. Emmanuel BURY, Paris: Librairie Générale Française 1995.

LA CALPRENEDE, Gautier de Coste de: *Cléopâtre*, Bd. 7–8, Genf: Slatkine 1979.

LA FONTAINE, Jean de: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean-Pierre COLLINET, Paris: Gallimard 1991.

LA GRANGE, Charles Varlet: *Le registre de la Grange (1659-1685)*, hrsg. v. Bert Edward YOUNG und Grace P. YOUNG, Genf: Slatkine 1947.

LA MESNARDIERE, Hippolyte Jules Pilet de: *La poëtique (1640)*, Genf: Slatkine 1972.

LA MOTHE LE VAYER, François de: „*De la noblesse*“, *Opuscules, ou Petits traictez*, Paris: J. Villery 1644, S. 226–270.

LA MOTHE LE VAYER, François de: *Opuscules, ou petits traittez*, Paris: T. Quinet 1647.

LA MOTTE LE NOBLE, François de: *Histoire panégyrique de Louis XIV, roy de France, sous le nom de héros incomparable*, Rouen: A. Maurry 1673.

LA ROCHEFOUCAULD, François de: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Louis MARTIN-CHAUFFIER und Jean MARCHAND, Paris: Gallimard 1964.

LE BRUN, Charles: *L'expression des passions*, hrsg. v. Julien PHILIPE, Paris: Dédale 1994.

LE MOYNE, Pierre: *Devises heroïques et morales*, Paris: Courbé 1649.

LE VAYER DE BOUTIGNY, Roland: *Le grand Sélim, ou le couronnement tragique*, Paris: N. de Sercy 1645.

L'HERAULT DE LIONNIERE, Thomas-Armand: *Instruction familière et historique contenant les caractères de la vertu héroïque, selon les maximes de la morale et les règles du christianisme*, Paris: E. Couterot 1697.

L'HERMITE DE SOLIERS, Jean-Baptiste: *La Princesse héroïque, ou la vie de la comtesse Mathilde, marquise de Mantoue et de Ferrare*, Paris: C. Besongne 1645.

LIPSIUS, Justus: *Traité de la constance*, Tours: De Monstroeil 1594.

LORET, Jean: *La Muze historique ou Recueïl des lettres en vers, contenant les nouvelles du temps*, Paris: Charles Chenault 1665.

MAGNIN, Charles-Antoine: *Le Paralelle de Louis le Grand avec les princes surnommez Grands*, Le Havre: J. Gruchet 1686.

MAGNON, Jean: *Le grand Tamerlan et Bajazet* 1645.

MAINFRAY, Pierre: *La Rhodienne, ou la cruauté de Soliman*, Rouen: D. du Petit Val 1621.

MAINTENON, Françoise d'Aubigné de: *Lettres de Madame de Maintenon*, Bd. 1, hrsg. v. Hans BOTS und Eugénie BOTS-ESTOURGIE, Paris: Champion 2009.

MAINTENON, Françoise d'Aubigné: *Extraits de ses lettres, avis, entretiens, conversations et proverbes sur l'éducation*, Paris: Hachette 1886.

MAIRET, Jean de: *Le grand Soliman ou la mort de Mustapha* 1636.

MARCASSUS, Pierre de: *Les Dionysiaques ou le parfait héros*, Paris: Du Bray 1631.

MARESCHAL, André: *Le véritable Capitan Matamore ou le fanfaron*, Paris: T. Quinet 1640.

MARY, Nicolas: *Perside, ou la suitte d'Ibrahim Bassa*, Paris: T. Quinet 1644.

MERCURE FRANÇOIS: Bd. 8, Paris: Jean & Estienne Richer 1623.

MOLIERE: *Œuvres complètes*, Bd. 1–2, hrsg. v. Georges FORESTIER und Claude BOURQUI, Paris: Gallimard 2010.

MONTCHRESTIEN, Antoine de: *Traicté de l'économie politique*, Rouen: J. Osmont 1615.

MONTPENSIER, Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans und Marie-Catherine-Hortense de VILLEDIEU: *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose, dédié à Son Altesse royalle*, Paris: C. de Sercy und C. Barbin 1659.

NICOLE, Pierre: *Essais de morale contenus en divers traités*, Bd. 2, Paris: G. Desprez & J. Desessartz 1715.

NICOLE, Pierre: *Traité de la Comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, hrsg. v. Laurent THIROUIN, Paris: Champion 1998.

NICOT, Jean: *Thresor de la langue francoyse tant ancienne que moderne*, Paris: D. Douceur 1606.

OVIDIUS NASO, Publius: *Amores*, hrsg. & übers. v. Walter MARG, München: Heimeran 1962.

PACIFIQUE DE PROVINS: *Lettre du Pere Pacifique de Provins [...] Sur l'estrange mort du grand Turc, Empereur de Constantinople*, F. Huby 1622.

PASCAL, Blaise: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Michel LE GUERN, Paris: Gallimard 2006.

PELLISSON, Paul: *Relation contenant l'histoire de l'Academie Françoise*, Paris: Billaine 1672.

PERRAULT, Charles: *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, hrsg. v. David J. CULPIN, Tübingen: Narr 2003.

PHILOSTRATUS, Flavius: *Helden und Heroen, Homer und Caracalla*, hrsg. & übers. v. Andreas BESCHORNER, Bari: Levante 1999.

PINDAR: *Siegeslieder*, hrsg. & übers. v. Dieter BREMER, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992.

PLATON: *Kratylos, Parmenides, Theaitetos, Sophistes, Politikos, Philebos, Briefe*, hrsg. v. Walter F. OTTO und Ursula WOLF, übers. v. Friedrich SCHLEIERMACHER, Reinbek: Rowohlt 2010.

PLUTARCH: *Les vies des hommes illustres*, hrsg. v. Gérard WALTER, übers. v. Jacques AMYOT, Paris: Gallimard 1995.

PRADON, Nicolas: *Phèdre et Hippolyte*, hrsg. v. Olive CLASSE, Exeter: University of Exeter Press 1987.

QUINAULT, Philippe: *Alceste suivi de La querelle d'Alceste: anciens et modernes avant 1680*, hrsg. v. William BROOKS, Buford NORMAN und Jeanne MORGAN ZARUCCHI, Genf: Droz 1994.

RACINE, Jean: *Lettres d'Uzès*, hrsg. v. Jean DUBU, Uzès: Peladan 1963.

RACINE, Jean: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Georges FORESTIER, Paris: Gallimard 1999.

RACINE, Jean: *Phèdre*, hrsg. v. Boris DONNE, Paris: Flammarion 2007.

RAPIN, René: *Réflexions sur la Poetique d'Aristote et sur les Ouvrages des Poetes Anciens et Modernes*, Paris: F. Muguet 1674.

RENAUDOT, Théophraste (Hrsg.): *Gazette*, Paris: Bureau d'adresse 1640.

RICHELET, Pierre: *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise*, Genf: J.-H. Widerhold 1680.

ROHAN, Henri de: *Le parfaict capitaine, autrement l'Abrégé des guerres de Gaule des Commentaires de César*, Paris: J. Houzé 1636.

RONSARD, Pierre de: *Œuvres complètes*, Bd. 6, hrsg. v. Hugues VAGANAY, Paris: Garnier 1924.

RONSARD, Pierre de: *Les œuvres*, Bd. 3, Chicago: University of Chicago Press 1966.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, Bd. 2, hrsg. v. Bernard GAGNEBIN und Marcel RAYMOND, Paris: Gallimard 1964.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Œuvres complètes*, Bd. 5, hrsg. v. Bernard GAGNEBIN und Jean ROUSSET, Paris: Gallimard 1995.

SAINT-AMANT, Marc-Antoine Girard: *Moyse sauvé : idyle heroïque du sieur de Saint-Amant*, Paris: A. Courbé 1653.

SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis de: *Œuvres meslées*, Paris: Claude Barbin 1668.

SAINT-EVREMOND, Charles de Marguetel de Saint-Denis de: *Condé, Turenne et autres figures illustres*, hrsg. v. Suzanne GUELLOUZ, Paris: Desjonquères 2003.

SCHERER, Jacques (Hrsg.): *Théâtre du XVIIe siècle*, Bd. 1, Paris: Gallimard 1975.

SCUDERY, Georges de: *Ligdamon et Lidias, ou la ressemblance. Tragi-comédie.*, Paris: F. Targa 1631.

SCUDERY, Georges de: *Ibrahim, ou l'illustre Bassa*, Paris: N. de Sercy 1643.

SCUDERY, Madeleine de: *Les femmes illustres, ou les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Bd. 1, Paris: A. de Sommaville & A. Courbé 1642.

SCUDERY, Madeleine de: *Les femmes illustres, ou les harangues héroïques de Mr de Scudéry : avec les véritables portraits de ces héroïnes, tirez des médailles antiques*, Bd. 2, Paris: T. Quinet et N. de Sercy 1644.

SENAULT, Jean-François: *De l'usage des passions*, Paris: Journel 1641.

SENECA, Lucius Annaeus: *Philosophische Schriften. Briefe an Lucilius*, hrsg. v. Otto APELT, Leipzig: Meiner 1924.

SEVIGNE, Marie de Rabutin-Chantal de: *Lettres*, Bd. 1, hrsg. v. Emile GERARD-GAILLY, Paris: Gallimard 1953.

SEVIGNE, Marie de Rabutin-Chantal de: *Correspondance*, Bd. 2, hrsg. v. Roger DUCHENE, Paris: Gallimard 1996.

SIRI, Vittorio: *Il Mercurio, overo historia de' correnti tempi*, Casale: Christoforo della Casa 1644.

SOREL, Charles: *Histoire de France, contenant les faits mémorables & les vertus héroïques de nos rois*, Paris: L. Boulanger 1647.

TALLEMANT DES REAUX, Gédéon: *Historiettes*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1961.

TASSO, Torquato: *Befreites Jerusalem*, übers. v. Johann Diederich GRIES, Leipzig: Reclam 1872.

TOURNAY, Sieur de: *L'Alliance des armes et des lettres*, Paris 1648.

TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. v. Jean SERROY, Paris: Champion 1999.

TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hrsg. v. Jean-Pierre CHAUVEAU, Paris: Champion 2002.

TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 4, hrsg. v. Roger GUICHEMERRE, Paris: Champion 2001.

UNBEKANNTER AUTOR: *Beowulf*, hrsg. v. Martin LEHNERT, Stuttgart: Reclam 2004.

UNBEKANNTER AUTOR: *Das altfranzösische Rolandslied*, hrsg. v. STEINSIECK, Wolf und Egbert KAISER, Stuttgart: Reclam 1999.

UNBEKANNTER AUTOR: *Das Gilgamesch-Epos*, hrsg. v. Wolfgang RÖLLIG, Stuttgart: Reclam 2009.

UNBEKANNTER AUTOR: *Das Nibelungenlied*, hrsg. v. Bernhard SOWINSKI, übers. v. Felix GENZMER, Stuttgart: Reclam 1992.

UNBEKANNTER AUTOR: *Der Cid*, hrsg. v. Alfred THIERSBACH, übers. v. Fred EGGARTER, Stuttgart: Reclam 1985.

UNBEKANNTER AUTOR: *La nuit brillante ou le carousel de l'esprit : détachement de la philosophie des Heros*, Paris 1687.

VALDOR, Jean (Hrsg.): *Les Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom*, Paris: A. Estienne 1649.

VAUGELAS, Claude Favre de: *Remarques sur la langue françoise*, Paris: Vve J. Camusat et P. Le Petit 1647.

VERNON, Jean-Marie de: *L'Amazone chrestienne ou les Aventures de Madame de S. Balmon, qui a conjoint une admirable dévotion avec l'exercice des armes*, Paris: Gaspar Meturas 1678.

VION, Charles de: *Le Soliman*, Paris: T. Quinet 1637.

VOLTAIRE: *Correspondance (1704-1738)*, Bd. 1, hrsg. v. Theodore BESTERMAN, Paris: Gallimard 1963.

VULSON DE LA COLOMBIERE, Marc de: *La science héroïque, traitant de la noblesse, de l'origine des armes, de leurs blasons et symboles*, Paris: S. et G. Cramoisy 1644.

WAGNER, Richard: *Lohengrin: romantische Oper in 3 Aufzügen*, hrsg. v. Wilhelm ZENTNER, Stuttgart: Reclam 1989.

ZOBERMAN, Pierre (Hrsg.): *Les panégyriques du roi prononcés dans l'Académie française*, Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne 1991.

2. SEKUNDÄRLITERATUR

ABRAHAM, Claude: *Tristan l'Hermite*, Boston: Twayne 1980.

ABRAHAM, Claude: „*Tristan and Racine: Anxiety in Osman and Bajazet*", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 92/1* (1982), S. 1–8.

ADAM, Antoine: *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris: Droz 1935.

ADAM, Antoine: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. L'apogée du siècle : Boileau, Molière*, Paris: Del Duca 1966.

ADAM, Antoine: *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle. L'époque de Pascal*, Paris: Del Duca 1966.

AKALIN, Esin: „*The Ottoman Phenomenon and Edward Said's Monolithic Discourse on the Orient*", in: BAŞ, Işıl und Donald C. FREEMAN (Hrsg.): *Challenging the boundaries*, Amsterdam: Rodopi 2007, S. 111–124.

ALBANESE, Ralph: „*Quelques héros criminels chez Molière*", in: *French Forum 1/3* (1976), S. 217–225.

ALBERGE, Claude: *Et Molière devint dieu*, Pézenas: Domens 2009.

ALEXANDER, John: „*Christoph Kormart's ‚Timocrates': a German Baroque comedy rediscovered*", in: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten 20/1* (1993), S. 33–35.

ALEXANDER, John: „*The Language of the Pickelhering: A German Adaptation (1683) of Thomas Corneille's Timocrate*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 52/4* (2002), S. 463–476.

ALEXANDRE, Denise (Hrsg.): *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, Saint-Étienne: Publ. de l'Université de Saint-Étienne 1998.

ANDRIVET, Patrick: „*Une fabrique de héros ?*", *La liberté coupable ou les anciens Romains selon Bossuet*, Orléans: Paradigmes 2006, S. 57–64.

APOSTOLIDES, Jean-Marie: *Le roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris: Minuit 1981.

APOSTOLIDES, Jean-Marie: „*Dom Juan alchimiste : l'or et le feu*", in: *Littérature 47* (1982), S. 3–11.

APOSTOLIDES, Jean-Marie: *Héroïsme et victimisation : une histoire de la sensibilité*, Paris: Cerf 2011.

ASCH, Ronald G. und Michael BUTTER (Hrsg.): *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer. Die Helden und ihr Publikum*, Würzburg: Ergon 2016.

ASCH, Ronald G.: „*Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660*", in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg Verlag 2014, S. 199–216.

ASCH, Ronald G.: *Herbst des Helden: Modelle des Heroischen und heroische Lebensentwürfe in England und Frankreich von den Religionskriegen bis zum Zeitalter der Aufklärung*, Würzburg: Ergon 2016.

AUERBACH, Erich: „*La cour et la ville*“, *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern: A. Francke 1951, S. 12–50.

AUERBACH, Erich: „*Der Scheinheilige*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 21–42.

AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013.

BABY-LITOT, Hélène: „*Réflexions sur l'esthétique de la comédie héroïque de Corneille à Molière*“, in: *Littératures Classiques 27* (1996), S. 25–34.

BANNISTER, Mark: *Privileged Mortals: French Heroic Novel, 1630-60*, Oxford: Oxford University Press 1983.

BANNISTER, Mark: „*Crescit ut aspicitur: Condé and the Reinterpretation of Heroism, 1650-1662*“, in: CAMERON, Keith (Hrsg.): *Ethics and Politics in seventeenth century France*, Exeter: University of Exeter Press 1996, S. 119–128.

BANNISTER, Mark: *Condé in context. Ideological change in seventeenth-century France*, Oxford: Legenda 2000.

BARBAFIERI, Carine: „*Hercule et Achille, héros français au XVIIe siècle : De la vraisemblance à l'âge classique*“, in: *L'information littéraire Vol. 60/3* (2008), S. 43–54.

BARNWELL, Henry Thomas: „*La gloire dans le théâtre de Racine*“, in: *Seventeenth Century French Studies 14* (1992), S. 133–141.

BARTHE, Pascale: „*«Oriens Theatralis». La France dans le miroir de La Soltane de Bounin*“, in: BIRBERICK, Anne L. und Russell J. GANIM (Hrsg.): *Spectacle*, Charlottesville: Rookwood Press 2010, S. 107–120.

BARTHES, Roland: *Sur Racine*, Paris: Seuil 1963.

BARTHES, Roland: *Écrits sur le théâtre*, Paris: Seuil 2002.

BATACHE-WATT, Emy: *Profils des héroïnes raciniennes*, Paris: Klincksieck 1976.

BAUDY, Gerhard: „*Der Zorn des Achilleus - Anthropologie der Affekte in der Ilias*“, in: NISCHIK, Reingard M. (Hrsg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1998, S. 33–61.

BAUMECKER, Gottfried (Hrsg.): *Parzifal*, Überlingen: Delfinverlag 1950.

BEGUIN, Albert: „*Phèdre nocturne*“, *Poésie de la présence*, Neuchâtel: Baconnière 1957, S. 115–122.

BENICHOU, Paul: „*Hippolyte requis d'amour et calomnié*“, *L'écrivain et ses travaux*, Paris: Corti 1967, S. 237–323.

BENICHOU, Paul: *Morales du Grand Siècle*, Paris: Gallimard 1980.

BERCE, Yves-Marie.: „*Les princes de Condé héros de roman : la princesse amazone et le prince déguisé*“, in: DUCHENE, Roger und Pierre RONZEAUD (Hrsg.): *La Fronde en question*, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 131–141.

BERNARDIN, Napoléon M.: *Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite, Sieur du Solier (1601 - 1655); sa famille, sa vie, ses œuvres*, Paris: Picard 1895.

BERREGARD, Sandrine: *Tristan L'Hermite, „héritier“ et „précurseur“ : imitation et innovation dans la carrière de Tristan L'Hermite*, Tübingen: Narr 2006.

BERREGARD, Sandrine: „*Le parcours théâtral de Tristan au regard de l'exemple cornélien*“, in: *Cahiers Tristan L'Hermite 30* (2008), S. 37–47.

BERTAUD, Madeleine: „*Rodrigue et Chimène : la formation d'un couple héroïque*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 11/21* (1984), S. 521–545.

BERTRAM, Christian: „*L'Effet c'est moi - Strahlende Helden, Erhabene Verbrecher. Figuren des Barock in Pierre Corneilles Theater der Illusion*“, in: FOLIE, Sabine und Michael GLASMEIER (Hrsg.): *Eine barocke Party: Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, Wien: Kunsthalle Wien 2001, S. 47–52.

BIET, Christian: „*Plaisirs et dangers de l'admiration*“, in: *Littératures Classiques 32* (1998), S. 121–134.

BIET, Christian (Hrsg.): *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVIe - début XVIIe siècle)*, Paris: Classiques Garnier 2012.

BIRKHAN, Helmut: „*Furor Heroicus*“, in: EBENBAUER, Alfred (Hrsg.): *Das Nibelungenlied und die Europäische Heldendichtung*, Wien: Fassbaender 2006, S. 9–39.

BLANCHOT, Maurice: „*Le Héros*“, in: *Nouvelle Revue Française 145* (1965), S. 90–104.

BLOCH, Jeanne: „*Le héros animal dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy : Le Prince Marcassin, Serpentin vert, La Chatte blanche, La Biche au bois*“, in: *Dix-huitième siècle 42* (2010), S. 119–138.

BLOCH, Olivier: „*Cyrano, Molière, et l'écriture libertine*“, in: *Lettre Clandestine 5* (1996), S. 241–250.

BLONDET, Sandrine: „*‚Gardons-nous de faire un Antoine d'un Alexandre'. Galanterie et héroïsme antique sur les scènes parisiennes (1630-1640)*“, in: *Littératures classiques 77* (2012), S. 195–212.

BLUMENBERG, Hans: „*Licht als Metapher der Wahrheit*“, in: HAVERKAMP, Anselm (Hrsg.): *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 139–171.

BÖHME, Gernot und Hartmut BÖHME: *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 2004.

BOHRER, Karl Heinz und Kurt SCHEEL: „*Heldengedenken: Über das heroische Phantasma*“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 751–998.

BOHRER, Karl Heinz: „*Ritus und Geste. Die Begründung des Heldischen im Western*“, in: BOHRER, Karl Heinz und Kurt SCHEEL (Hrsg.): *Heldengedenken: über das heroische Phantasma* 2009, S. 942–953.

BOLZ, Norbert: „*Der antiheroische Affekt*“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 762–771.

BONARDI, Marie-Odile: *Les vertus dans la France baroque : représentations iconographiques et littéraires*, Paris: Champion 2010.

BONNET, Jean-Claude: *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris: Fayard 1998.

BONNET, Jean-Claude: „*En guise de conclusion. Le débat sur l'héroïsme au XVIIIe siècle*“, in: MENANT, Sylvain und Robert MORRISSEY (Hrsg.): *Héroïsme et lumières*, Paris: Champion 2010, S. 251–256.

BOURDIEU, Pierre: *Religion*, hrsg. v. Franz SCHULTHEIS und Stephan EGGER, Berlin: Suhrkamp 2011.

BOURQUE, Bernard J.: *All the Abbé's Women: Power and Misogyny in Seventeenth-Century France, through the Writings of Abbé d'Aubignac*, Tübingen: Narr 2015.

BOURSIER, Nicole: „*Avatars de l'héroïne chez Madeleine de Scudéry*“, in: RICHMOND, Ian und Constant VENESOEN (Hrsg.): *Présences féminines: Littérature et société au XVIIe siècle français*, Tübingen: Narr 1987, S. 261–289.

BOUSQUET, Philippe: „*Bérénice, Monime, Junie: Figures de femmes fortes*“, in: *Op. cit. - Revue de Littératures Française et Comparée 5* (1995), S. 61–71.

BOUSQUET, Philippe: „*L'héroïsme féminin au XVIIe siècle entre admiration païenne et représentations chrétiennes*“, in: WETSEL, David (Hrsg.): *Les femmes au Grand Siècle*, Tübingen: Narr 2003, S. 93–108.

BOUVIER, Michel: „*Dom Juan et les moralistes*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 100–106.

BRÄNDLE, Fabian: „*Charisma. Über eine wirkungsmächtige Kraft an der Schnittstelle zwischen Ereignis, Individuum und politischer Kultur*“, in: *saeculum 61/1* (2013), S. 17–36.

BRAUN, Lucien: „*Polysémie du concept de héros*“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création litteraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 19–28.

BRAVO, Jorge: „*Heroic Epiphanies: Narrative, Visual, and Cultic Contexts*“, in: *Illinois Classical Studies 29* (2004), S. 63–84.

BRECHT, Bertolt: „*Zu Don Juan von Molière*“, in: WITTMANN, Brigitte (Hrsg.): *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 133–137.

BRINKER VON DER HEIDE, Claudia: „*lieht, schîn, glast und glanz in Wolframs von Eschenbach Parzival*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung*, Bern: Lang 2008, S. 91–104.

BRINK, Margot: „*La colère dans le processus de la civilisation: transformations d'une passion héroïque dans la littérature du XVIIième siècle*“, in: BAUER, Lydia (Hrsg.): *Colère - force destructive et potentiel créatif*, Berlin: Frank & Timme 2012, S. 127–144.

BRÖCKLING, Ulrich, Eva HORN und Stefan KAUFMANN (Hrsg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*, Berlin: Kadmos 2002.

BRÖCKLING, Ulrich: „*Negationen des Heroischen - ein typologischer Versuch*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 9–13.

BRODY, Jules: „*‚Don Juan‘ and ‚Le Misanthrope‘, or the Esthetics of Individualism in Molière*“, in: *PMLA 84/3* (1969), S. 559–576.

BROOKS, William: „*The Tradition of Timocrate and the History of the Marais Theatre in 1657*“, in: *Modern Language Review 69* (1974), S. 56–63.

BRUNEL, Magali: „*Stilicon de Thomas Corneille: Du récit de la cruauté au plaisir galant de l'ingéniosité*“, in: *Littératures classiques 77* (2012), S. 213–228.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Paris: Galilée 1986.

BURKE, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hrsg. v. Werner STRUBE, übers. v. Friedrich BASSENGE, Hamburg: Meiner 1989.

BURKE, Peter: *The fabrication of Louis XIV*, New Haven: Yale University Press 1992.

BURY, Emmanuel: „*Tristan, entre la plume et l'épée. Choix de vie et vocation lettrée d'un jeune aristocrate à l'âge de Louis XIII*“, in: *Cahiers Tristan L'Hermite 36* (2014), S. 49–57.

CAILLOIS, Roger: *Les jeux et les hommes*, Paris: Gallimard 1958.

CAMERON, David R.: „*The Hero in Rousseau's Political Thought*“, in: *JHI 45/3* (1984), S. 397–419.

CAMPBELL, Joseph: *The hero with a thousand faces*, New York: Pantheon Books 1949.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude: „*Racine et l'histoire métallique de Louis XIV*“, in: CANOVA-GREEN, Marie-Claude und Alain VIALA (Hrsg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen: Narr 2004, S. 237–256.

CARLYLE, Thomas: *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, hrsg. v. Michael Kenneth GOLDBERG, Berkeley: University of California Press 1993.

CARRIER, Hubert: „*«Les derniers des héros» : réflexions sur la permanence de l'idéal héroïque dans la génération de La Fronde*“, in: *Travaux de littérature 5* (1992), S. 129–150.

CARRIER, Hubert: *Les muses guerrières : les Mazarinades et la vie littéraire au milieu du XVIIe siècle*, Paris: Klincksieck 1996.

CERTEAU, Michel de: „*De Saint-Cyran au Jansénisme. Conversion et réforme*“, in: GIARD, Luce (Hrsg.): *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*, Paris: Seuil 2005, S. 217–235.

CERTEAU, Michel de: „*La pensée religieuse en France (1600-1660)*“, in: GIARD, Luce (Hrsg.): *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*, Paris: Seuil 2005, S. 195–215.

CHARIATTE, Isabelle: *La Rochefoucauld et la culture mondaine : portraits du cœur de l'homme*, Paris: Classiques Garnier 2011.

CHARIATTE, Isabelle: „*Transfigurations du héros dans la culture mondaine du siècle classique : Madeleine de Scudéry, La Rochefoucauld, le chevalier de Méré*“, in: *helden.heroes.héros - E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 37–47.

CHARPENTIER, Françoise: *Les débuts de la tragédie héroïque : Antoine de Montchrestien (1575-1621)*, Paris: Presses Universitaires de Lille 1981.

CHARTIER, Roger: „*Pouvoirs et limites de la représentation : Sur l'œuvre de Louis Marin*“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales 49/2* (1994), S. 407–418.

CHARTON, François: *Les dieux du stade : le sportif et son imaginaire*, Paris: Desclée de Brouwer 1998.

CHAUVAUD, Frédéric: „*Le fourbe : figure haïssable et bouc émissaire*“, in: CHAUVAUD, Frédéric (Hrsg.): *Boucs émissaires, têtes de Turcs et souffre-douleur*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes 2012, S. 95–108.

CHAUVEAU, Jean-Pierre: „*Tristan l'Hermite et la célébration des héros*“, in: *Cahiers du Centre International de Synthèses du Baroque 3* (1969), S. 117–125.

CHAUVEAU, Jean-Pierre: *Poètes et poésie au XVIIe siècle*, Paris: Classiques Garnier 2012.

CHIHAIA, Matei: *Institution und Transgression: inszenierte Opfer in Tragödien Corneilles und Racines*, Tübingen: Narr 2002.

CHIHAIA, Matei: „*Représentation et performance chez Furetière et dans Dom Juan*", in: ZAISER, Rainer (Hrsg.): *L'âge de la représentation : L'art du spectacle au XVIIe siècle*, Tübingen: Narr 2007, S. 219–228.

CHOMETY, Philippe: „*‚Folies des romans' et ‚grotesques des philosophies' dans L'Histoire de la philosophie des héros de Geneviève Forest (1681-1683)*", in: DUFLO, Colas (Hrsg.): *Fictions de la pensée, pensées de la fiction : roman et philosophie aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris: Hermann 2013, S. 39–59.

CHUPEAU, Jacques: „*Variations sur Le Misanthrope : Alceste, Philinte et Célimène, ou de l'héroïsme, de l'honnêteté et de la liberté*", in: WAGNER, Jacques (Hrsg.): *Des sens au sens : littérature & morale de Molière à Voltaire*, Louvain: Editions Peeters 2007, S. 13–23.

CIVARDI, Jean-Marc: *La querelle du Cid (1637-1638) - édition critique intégrale*, Paris: Champion 2004.

CLARKE, David: „*Entre Histoire et panégyrique: Les princes romains de Racine*", in: CANOVA-GREEN, Marie-Claude und Alain VIALA (Hrsg.): *Racine et l'Histoire*, Tübingen: Narr 2004, S. 83–97.

COLLINS, David A: *Thomas Corneille: protean dramatist*, The Hague: Mouton 1966.

CONSTANT, Jean-Marie: „*Der Adel und die Monarchie in Frankreich vom Tode Heinrichs IV. bis zum Ende der Fronde: (1610-1653)*", in: ASCH, Ronald G. (Hrsg.): *Der europäische Adel im Ancien Régime*, Köln: Böhlau 2001, S. 129–150.

CONSTANT, Jean-Marie: *La folle liberté des baroques : 1600-1661*, Paris: Perrin 2007.

CONSTANT, Jean-Marie: „*Héroïsme, ambition et acculturation dans la noblesse seconde au temps d'Henri IV et Louis XIII*", in: *Cahiers Tristan L'Hermite 36* (2014), S. 23–35.

COQUILLAT, Michelle: „*Phèdre, ou la liberté dans l'acte héroïque*", in: *French Review 47/5* (1974), S. 857–864.

CORUM, Robert T.: *Reading Boileau: An Integrative Study of the Early Satires*, West Lafayette: Purdue University Press 1998.

CRAWFORD, Katherine B.: „*The Politics of Promiscuity: Masculinity and Heroic Representation at the Court of Henry IV*", in: *French Historical Studies 26/2* (2003), S. 225–252.

CROQUETTE, Bernard: „*Racine et l'éblouissement cornélien*“, in: *Littératures Classiques 26* (1996), S. 115–121.

CUENIN-LIEBER, Mariette: *Corneille et le monologue : une interrogation sur le héros*, Tübingen: Narr 2002.

CUENIN, Micheline: „*La Femme et la guerre*“, in: RICHMOND, Ian und Constant VENESOEN (Hrsg.): *Présences féminines : Littérature et société au XVIIe siècle français*, Tübingen: Narr 1987, S. 291–323.

CUENIN, Micheline: *La dernière des amazones : Madame de Saint-Baslemont*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 1992.

CUMMING, Mark: *The Carlyle encyclopedia*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004.

CURRIE, Bruno: *Pindar and the cult of heroes*, Oxford: Oxford University Press 2005.

CURTIUS, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke 1954.

DALLA VALLE, Daniela: „*Une relecture d'Osman*“, in: ASSAF, Francis (Hrsg.): *Car demeure l'amitié : mélanges offerts à Claude Abraham*, Tübingen: Narr 1997, S. 155–170.

DANDREY, Patrick: *Dom Juan ou la critique de la raison comique*, Paris: Champion 1993.

DEJEAN, Joan E. (Hrsg.): *Le Festin de pierre (Dom Juan) - Ed. critique du texte d'Amsterdam (1683)*, Genf: Droz 1999.

DELMAS, Christian: „*La mythologie dans la Phèdre de Racine*“, in: *Revue d'Histoire du Théâtre 22* (1971), S. 50–71.

DELMAS, Christian: „*Dom Juan et le théâtre à machines*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 138–148.

DELON, Jacques: „*Corneille et la Fronde dans Nicomède*“, in: FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole (Hrsg.): *Thèmes et genres littéraires aux XVIIe et XVIIIe siècles : mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris: Presses Universitaires de France 1992, S. 341–348.

DELON, Michel: „*Héros de l'esprit. Le Buffon de Lebrun-Pindare*“, in: GENETIOT, Alain (Hrsg.): *L'éloge lyrique*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 2009, S. 247–258.

DENS, Jean-Pierre: „*Dom Juan : héroïsme et désir*“, in: *The French Review 50/6* (1977), S. 835–841.

DESCOTES, Maurice: *Le public de théâtre et son histoire*, Paris: Presses Universitaires de France 1964.

DESCOTES, Maurice: „*Le Timocrate de Thomas Corneille (1656). La stabilisation du public*“, *Le public de théâtre et son histoire*, Paris: Presses Universitaires de France 1964, S. 91–126.

DETHAN, Georges: „*Tristan l’Hermite et Gaston d’Orléans : un appel à l’héroïsme*“, in: *Les Cahiers de Tristan L’Hermite 11* (1989), S. 19–26.

DICKERMAN, Edmund H. und Anita M. WALKER: „*The Choice of Hercules: Henry IV as Hero*“, in: *The Historical Journal 39/2* (1996), S. 315–337.

DISSELKAMP, Martin: *Barockheroismus: Konzeptionen „politischer“ Größe in Literatur und Traktatistik des 17. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2002.

DOIRON, Normand: „*Le Portique et la cour. Néo-stoïcisme et théorie de l’honnêteté au XVIIe siècle*“, in: *XVIIe siècle 213* (2002), S. 689–698.

DOLLINGER, Hans: *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*, München: List 1986.

DOOLITTLE, James: „*The Humanity of Molière’s Dom Juan*“, in: GUICHARNAUD, Jacques (Hrsg.): *Molière: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1964, S. 90–102.

DORNIER, Carole: „*Le maréchal de Richelieu en héros libertin : modèles romanesques et rhétorique révolutionnaire*“, *Avatars littéraires de l’héroïsme. De la Renaissance au siècle de Lumières*, Caen: Presses Universitaires de Caen 2005, S. 171–185.

DOSTIE, Pierre: „*La Mort de Turenne dans la Correspondance de Mme de Sévigné ou la naissance d’un mythe*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 15/28* (1988), S. 115–129.

DOUBROVSKY, Serge: „*Arnolphe ou la chute du héros*“, in: *Mercure de France 343* (1961), S. 111–118.

DOUBROVSKY, Serge: *Corneille et la dialectique du héros*, Paris: Gallimard 1963.

DOUBROVSKY, Serge: „*Corneille : masculin/féminin. Réflexion sur la structure tragique*“, in: *Poétique : revue de théorie et d’analyse littéraires 62* (1985), S. 237–255.

DOW, Thomas E.: „*An Analysis of Weber’s Work on Charisma*“, in: *The British Journal of Sociology 29/1* (1978), S. 83–93.

DREVILLON, Hervé: „*L’héroïsme à l’épreuve de l’absolutisme. L’exemple du maréchal de Gassion (1609-1647)*“, in: *Politix 58* (2002), S. 15–38.

DREVILLON, Hervé: *L’impôt du sang : le métier des armes sous Louis XIV*, Paris: Tallandier 2005.

DREVILLON, Hervé: „‚*Publier nos playes et valeurs*‘. *Le fait d’armes et sa notoriété pendant la guerre de Trente Ans (1635-1648)*“, in: PONTET, Josette

(Hrsg.): *La noblesse de la fin du XVIe au début du XXe siècle*, Bordeaux: Atlantica 2002, S. 289–308.

DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Héros ou personnages ? - Le Personnel du théâtre de Pierre Corneille*, Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2013.

DUFOUR-MAITRE, Myriam: „*Le théâtre de Thomas Corneille : un « triomphe des dames » ?*“, in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 203–216.

DUFOUR-MAITRE, Myriam: „*Présentation*“, in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 7–28.

DÜNNE, Jörg: „*Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?*“, in: *Dynamisierte Räume - Zur Theorie der Bewegung in den romani-schen Kulturen.* S. 5–26. (Online-Publikation der Universität Potsdam, 2009: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf, abgerufen am 14.01.2016)

DÜNNE, Jörg und Kirsten KRAMER: „*Theatralität und Räumlichkeit*“, in: DÜNNE, Jörg, Sabine FRIEDRICH und Kirsten KRAMER (Hrsg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, S. 15–32.

DURKHEIM, Émile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: Librairie Générale Française 1991.

DWYER, Philip G.: „*Napoleon Bonaparte as Hero and Saviour: Image, Rhetoric and Behaviour in the Construction of a Legend.*“, in: *French History 18/4* (2004), S. 379–403.

EICHEL-LOJKINE, Patricia: *Le siècle des grands hommes : les recueils de vies d'hommes illustres au XVIème siècle*, Leuven: Peeters 2001.

EIGELDINGER, Marc: *La mythologie solaire dans l'œuvre de Racine*, Genf: Droz 1970.

ELIAS, Norbert: *Über die Begriffe der Figuration und der sozialen Prozesse*, Berlin: Technische Universität Berlin, Institut für Soziologie 1987.

ELIAS, Norbert: *Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt: Suhrkamp 1999.

ELIAS, Norbert: „*Figuration*“, in: SCHÄFERS, Bernhard und Johannes KOPP (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 73–76.

ELLIOT, Revel: *Mythe et légende dans le théâtre de Racine*, Paris: Minard 1969.

ELMARSAFY, Ziad: *The Histrionic Sensibility: Theatricality and Identity from Corneille to Rousseau*, Tübingen: Narr 2001.

EMIRBAYER, Mustafa und Ann MISCHE: „*What Is Agency?*“, in: *American Journal of Sociology 103/4* (1998), S. 962–1023.

ENZENSBERGER, Hans-Magnus: „*Die Helden des Rückzugs: Brouillon zu einer politischen Moral der Entmachtung*“, in: *Sinn und Form: Beiträge zur Literatur 42* (1990), S. 579–584.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Zickzack: Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

ESMEIN-SARRAZIN, Camille: „*Construction et démolition du héros de roman au XVIIe siècle*“, in: LAVOCAT, Françoise, Claude MURCIA und Régis SALADO (Hrsg.): *La fabrique du personnage*, Paris: Champion 2007, S. 69–80.

FALIU, Odile (Hrsg.): *Héros d'Achille à Zidane*, Paris: Bibliothèque nationale de France 2007.

FAUDEMAY, Alain: *La distinction à l'âge classique*, Genf: Slatkine 1992.

FELMAN, Shoshana: *Le scandale du corps parlant : Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*, Paris: Seuil 1980.

FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole: „*Comment un roi devient héros. Louis XIV dans la littérature française de son temps*“, in: GAEDE, Édouard (Hrsg.): *Trois figures de l'imaginaire littéraire. Les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, Paris: Les Belles Lettres 1982, S. 167–181.

FERRIER-CAVERIVIERE, Nicole: „*Raison d'état et rois de tragédie de 1600 à 1650*“, in: MARGITIC, Milorad R. und Byron R. WELLS (Hrsg.): *L'image du souverain dans le théâtre de 1600 à 1650*, Tübingen: Narr 1987, S. 75–93.

FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen: Francke 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.): *Diskurse des Theatralen*, Tübingen: Francke 2005.

FLOECK, Wilfried: *„Las Mocedades del Cid“ von Guillén de Castro und „Le Cid“ von Pierre Corneille*, Bonn: Romanisches Seminar der Universität Bonn 1968.

FORESTIER, Georges: *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars*, Genève: Droz 1988.

FORESTIER, Georges: *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Paris: Klincksieck 1996.

FOUCAULT, Michel: „*Préface a la transgression*“, in: *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères 19/195-196* (1963), S. 751–769.

FOUCAULT, Michel: *„Il faut défendre la société“ - Cours au Collège de France (1975-1976)*, Paris: Seuil 1997.

FOUCAULT, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*, Berlin: Merve 2001.

FREVERT, Ute: „*Vom heroischen Menschen zum ‚Helden des Alltags‘*“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 803–812.

FRÜCHTL, Josef: *Das unverschämte Ich: eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

FRÜCHTL, Josef: „*Und diesen Unsinn glauben wir: Zur Selbstreflexion der Heldenfigur im Film*“, in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 965–972.

FUMAROLI, Marc: „*L'héroïsme cornélien et l'idéal de la magnanimité*“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Heroïsme et creation litteraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 53–66.

FUMAROLI, Marc: „*Rhétorique d'école et rhétorique adulte : remarques sur la réception européenne du traité ‚Du Sublime‘ au XVIe et au XVIIe siècle*“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France 86/1* (1986), S. 33–51.

FUMAROLI, Marc: *Héros et orateurs : rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genf: Droz 1990.

FUMAROLI, Marc: „*Entre Athènes et Cnossos: les dieux païens dans ‚*Phèdre*‘*“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France 93* (1993), SS. 30–61, 172–190.

GABAUDAN, Paulette: „*Guez de Balzac ou la crise du héros*“, in: *Estudios Franceses 8-9* (1993), S. 65–83.

GAINES, James F: „*Caractères, Superstition, and Idées reçues: Communicative Paradoxes in Le Misanthrope*“, *Molière and Paradox: Skepticism and Theater in the Early Modern Age*, Tübingen: Narr 2010, S. 75–89.

GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred: „*Le mérite chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté*“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France 102/5* (2002), S. 799–811.

GALLE, Roland: „*Über den Helden im Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*“, in: HORTSCHANSKY, Klaus (Hrsg.): *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert*, Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Wagner 1991, S. 9–20.

GARAGNON, Jean: „*Corneille et la naissance du héros : une relecture des stances de Rodrigue*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 162–178.

GARAPON, Jean: „*Mademoiselle devant la Fronde d'après ses Mémoires*", in: DUCHENE, Roger und Pierre RONZEAUD (Hrsg.): *La Fronde en question*, Aix-en-Provence: Université de Provence 1989, S. 63–71.

GEBAUER, Gunter (Hrsg.): *Körper- und Einbildungskraft: Inszenierungen des Helden im Sport*, Berlin: Dietrich Reimer 1988.

GELZ, Andreas, Dietmar HÜSER und Sabine RUSS-SATTAR: „*Skandal als Forschungsfeld – Ansätze, Konjunkturen, Leerstellen*", *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 1–20.

GELZ, Andreas: *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein 2016.

GELZ, Andreas: „*‚L'éclat du héros' - Formen auratischer Repräsentation des Helden im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Bild und Text (Mme de Lafayette, Diderot)*", in: *Comparatio 7/2* (2015), S. 217–236.

GELZ, Andreas u. a.: „*Phänomene der Deheroisierung in Vormoderne und Moderne*", in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 135–149.

GENDARME DE BEVOTTE, Georges und Roger GUICHEMERRE (Hrsg.): *Le festin de Pierre avant Molière : Dorimond, de Villiers, scénario des italiens*, Paris: Nizet 1988.

GENETIOT, Alain: „*Le lyrisme tristanien, une idylle héroïque en éclats?*", in: PREVOT, Jacques (Hrsg.): *Actualités de Tristan*, Nanterre: Université de Paris X - Nanterre 2003, S. 31–59.

GEORGES, André: „*Le héros de Molière : Don Juan Tenorio ou le séducteur traqué par Dieu*", in: *Romanic Review 88/4* (1997), S. 529–555.

GERMANI, Ian: *Jean-Paul Marat, hero and anti-hero of the French Revolution*, Lewiston: Mellen Press 1992.

GESS, Nicola: „*Staunen als ästhetische Emotion: Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren*", in: BAISCH, Martin, Andreas DEGEN und Jana LÜDTKE (Hrsg.): *Wie gebannt: Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg: Rombach 2012, S. 115–134.

GETHNER, Perry: „*Perversion de l'amour galant dans les tragédies de Thomas Corneille*", in: DUFOUR-MAITRE, Myriam (Hrsg.): *Thomas Corneille (1625-1709) : une dramaturgie virtuose*, Mont-Saint-Aignan: Presses Universitaires de Rouen et du Havre 2014, S. 191–202.

GIAVARINI, Laurence: „*Mélancolie du prince, héroïsme et représentation dans la tragédie racinienne*", in: DECLERCQ, Gilles und Michèle ROSELLINI (Hrsg.): *Jean Racine : 1699-1999*, Paris: Presses Universitaires de France 2003, S. 543–569.

GIESEN, Bernhard: „*Die Aura des Helden: eine symbolgeschichtliche Skizze*“, in: HONER, Anne (Hrsg.): *Diesseitsreligion: zur Deutung der Bedeutung moderner Kultur ; Hans-Georg Soeffner zum 60. Geburtstag*, Konstanz: Universitäts-Verlag 1999, S. 437–444.

GIESEN, Bernhard: *Triumph and Trauma*, Boulder: Paradigm 2004.

GIESEN, Bernhard: „*Tales of Transcendence: Imagining the Sacred in Politics*“, in: GIESEN, Bernhard und Daniel ŠUBER (Hrsg.): *Religion and politics: Cultural perspectives*, Leiden: Brill 2005, S. 93–137.

GIESEN, Bernhard: *Zwischenlagen: das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*, Weilerswist: Velbrück 2010.

GILBY, Emma: *Sublime Worlds: Early Modern French Literature*, London: Legenda 2006.

GIRARD, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschheitsverhängnisses*, Freiburg: Herder 1983.

GNÜG, Hiltrud: *Don Juan: ein Mythos der Neuzeit*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 1993.

GOLDMANN, Lucien: *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris: Gallimard 1955.

GOSSIP, Christopher J.: „*‚Timocrate‘ reconsidered*“, in: *Studi Francesi 50* (1973), S. 222–237.

GRACIAN Y MORALES, Baltasar: *Obras completas*, Bd. 1, Madrid: Ed. Atlas 1969.

GRAHAM, Anne G.: „*Thésée ou le monstre tragique dans Phèdre de Racine*“, in: HUMIERES, Catherine d’ und Rémy POIGNAULT (Hrsg.): *Autour du Minotaure*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2013, S. 277–291.

GREWE, Astrid: *„Vertu“ im Sprachgebrauch Corneilles und seiner Zeit*, Heidelberg: Winter 1999.

GRIMM, Jürgen: „*Der unzeitgemäße Held zwischen Komik und Tragik: Molières Menschenfeind*“, in: KAISER, Gerhard R. (Hrsg.): *Der unzeitgemäße Held in der Weltliteratur*, Heidelberg: Winter 1998, S. 63–84.

GRIMM, Jürgen: „*Suréna et Phèdre ou l’abdication du héros*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 27/52* (2000), S. 177–186.

GRIMM, Jürgen: „*Die Perversion der sittlichen und religiösen Ordnung: Dom Juan ou Le festin de pierre*“, *Molière*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 108–123.

GUELLOUZ, Suzanne: „*Du héros au galant : l’apport du récit hispano-mauresque dans l’évolution du roman en France au XVIIe siècle*“, *Modèles, dialogues et invention : mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen: Presses universitaires de Caen 2002, S. 57–68.

GUICHEMERRE, Roger: *Quatre poètes du XVIIe siècle : Malherbe, Tristan L'Hermite, Saint-Amant, Boileau*, Paris: SEDES 1991.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik - die Produktion von Präsenz*, übers. v. Joachim SCHULTE, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich: „*Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 872–879.

GUTLEBEN, Muriel: „*Faste et pompe, monstres et sublime dans Médée de Corneille et Phèdre de Racine*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 27/52* (2000), S. 153–161.

GUTWIRTH, Marcel: „*Dom Garcie de Navarre et Le Misanthrope: De la comédie héroïque au comique du héros*", in: *Publications of the Modern Language Association of America 83/1* (1968), S. 118–129.

GUYOT, Sylvaine: „*Entre éblouissement et « véritables grâces ». Racine ou les tensions de l'œil*", in: *Littératures classiques 82/3* (2013), S. 127–142.

HAAS, Claude: „*‚Nur wer Euch ähnlich ist, versteht und fühlt': Überlegungen zur Repräsentation von Heroismus und Souveränität*", in: CALHOON, Kenneth S. u. a. (Hrsg.): *„Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht": Über den Blick in der Literatur*, Berlin: Schmidt 2010, S. 49–69.

HAAS, Claude: „*Heute ein König? Zur Dramenzeit des Souveräns*", in: HAAS, Claude und Andrea POLASCHEGG (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas: Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*, Freiburg: Rombach 2012, S. 253–276.

HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

HACHE, Sophie: *La langue du ciel - Le sublime en France au XVIIe siècle*, Paris: Champion 2001.

HADDAD, Gabriel: „*Héroïsme et valeurs aristocratiques dans les mémoires du Cardinal de Retz*", in: *Cahiers du Dix-septième 4/2* (1990), S. 211–222.

HALL, H. Gaston: „*Verisimilitude and Aesthetic Coherence in Thomas Corneille's Timocrate*", in: HOWARTH, William D., Ian MCFARLANE und Margaret MCGOWAN (Hrsg.): *Form and Meaning: Aesthetic Coherence in Seventeenth-Century French Drama: Studies Presented to Harry Barnwell*, Amersham: Avebury 1982, S. 92–98.

HARRISON, Helen L.: „*A Tragedy of Gratitude : Thomas Corneille's Ariane and the Demolition of the Hero*", in: *Australian Journal of French Studies 34/2* (1997), S. 183–195.

HARTLE, Robert W.: „*Le Brun's Histoire d'Alexandre and Racine's Alexandre le Grand*", in: *Romanic Review 48* (1957), S. 90–103.

HARTWIG, Susanne: „*Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau? Materialwert und Wirkung der Farbe auf der Bühne*", in: *Forum Modernes Theater 18/1* (2003), S. 3–13.

HAUBRICHS, Wolfgang: „*Glanz und Glast: vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit*", in: BAUSCHKE-HARTUNG, Ricarda (Hrsg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2011, S. 47–64.

HÄUSERMANN, Jürg (Hrsg.): *Inszeniertes Charisma*, Berlin: De Gruyter 2001.

HAZARD, Paul: „*Vers un nouveau modèle d'humanité*", *La crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris: Boivin 1935, S. 333–347.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, Frankfurt: Suhrkamp 1970.

HELLER, Lane M.: „*Pascal on Heroes and Heroism*", in: *Romance Quarterly 28/2* (1981), S. 111–120.

HELM, Katharina u. a. (Hrsg.): *Künstlerhelden: Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen: Ad Picturam 2015.

HEMPFER, Klaus W.: „*Spitzers ‚Klassische Dämpfung' – Ein ‚klassisches' Mißverständnis der Affektrhetorik*", in: BENDER, Niklas, Max GROSSE und Steffen SCHNEIDER (Hrsg.): *Ethos und Form der Tragödie*, Heidelberg: Winter 2014, S. 315–336.

HENIN, Emmanuelle: „*Du portrait à la fresque, ou du Sicilien au Val-de-Grâce: Molière et la peinture*", in: *Œuvres & Critiques 29/1* (2004), S. 30–56.

HENIN, Emmanuelle: „*‚Pyrrhus n'avait pas lu nos romans': Le Héros tragique à l'épreuve de la galanterie (1666-1676)*", in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 33/64* (2006), S. 63–83.

HENNEQUIN, Jacques: „*Le duc de Mercœur d'après son oraison funèbre par François de Sales*", in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 183–194.

HEPP, Noémi: „*La notion d'héroïne*", in: LEINER, Wolfgang (Hrsg.): *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, Tübingen: Narr 1978, S. 9–27.

HEPP, Noémi: „*La Fortune d'un héros épique: Achille en France au XVIIe siècle*", in: *Studi Francesi 67* (1979), S. 15–26.

HOFF, Ralf von den u. a.: „*Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle*

Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1* (2013), S. 7–14.

HOFF, Ralf von den u. a. (Hrsg.): *Imitatio heroica - Heldenangleichung im Bildnis*, Würzburg: Ergon 2015.

HOGG, Chloé: „*Strong women, illustrious men: constructing History and Civic virtue in the Grand Siècle*“, in: *Papers on French seventeenth century literature 26/50* (1999), S. 19–27.

HORN, Eva (Hrsg.): *Narrating charisma*, Durham: Duke University Press 2011.

HOWARTH, William D.: „*The Playwright as Hero: Biographical Plays with Molière as Protagonist (1673-1972)*“, in: JOHNSON, Roger und Trail EDITHA (Hrsg.): *Molière and the Commonwealth of Letters: Patrimony and Posterity*, Jackson: University Press of Mississippi 1975, S. 557–572.

HUBERT, Hans: „*Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken*“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2013, S. 181–218.

HUIZINGA, Johan: *Homo ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991.

IMMER, Nikolas und Mareen van MARWYCK: „*Helden gestalten. Zur Präsenz und Performanz des Heroischen*“, in: IMMER, Niklas und Mareen van MARWYCK (Hrsg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 11–28.

IMMER, Nikolas: *Der inszenierte Held: Schillers dramenpoetische Anthropologie*, Heidelberg: Winter 2008.

ISER, Wolfgang: „*Representation. A Performative Act*“, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1989, S. 236–248.

JACQUART, Danielle und Claude THOMASSET: „*L’amour ‚héroïque‘ à travers le traité d’Arnaud de Villeneuve*“, in: CEARD, Jean und Pierre NAUDIN (Hrsg.): *La folie et le corps*, Paris: Presses de l’Ecole Normale Supérieure 1985, S. 143–158.

JAUSS, Hans Robert: „*Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden*“, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München: Fink 1977, S. 212–258.

JAUSS, Hans Robert: „*The Paradox of the Misanthrope*“, in: *Comparative Literature 35/4* (1983), S. 305–322.

JEANNERET, Michel: *Eros rebelle : littérature et dissidence à l’âge classique*, Paris: Seuil 2003.

JELEVA, Darina: „*Die Freiheit zum Tode - Suiziddarstellungen in der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts*“, Berlin: Freie Universität Berlin 2011.

JOUANNA, Arlette: *Le devoir de révolte : la noblesse française et la gestation de l'Etat moderne (1559-1661)*, Paris: Fayard 1989.

JOUKOVSKY, Françoise: *La gloire dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle*, Genève: Droz 1969.

KAISER, Alexandra: *Von Helden und Opfern: eine Geschichte des Volkstrauertags*, Frankfurt: Campus 2010.

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Heiner F. KLEMME, Hamburg: Meiner 2006.

KANTOROWICZ, Ernst H.: „*Oriens Augusti. Lever du Roi*“, in: *Dumbarton Oaks Papers 17* (1963), S. 117–177.

KENNEDY, Theresa Varney: „*‚No Exit‘ in Racine's Phèdre: The Making of the Anti-Hero*“, in: *French Review 88/1* (2014), S. 165–178.

KERENYI, Karl: *Die Heroen der Griechen*, Zürich: Rhein-Verlag 1958.

KERSLAKE, Lawrence: *Essays on the sublime - Analyses of French writings on the sublime from Boileau to La Harpe*, Bern: Lang 2000.

KIBEDI VARGA, Aron: *Les poétiques du classicisme*, Paris: Amateurs de Livres 1990.

KIRCHMANN, Kay: *Licht-Räume - Licht-Zeiten. Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit*, Siegen: Hausdruckerei der Universität Siegen 2000.

KIRCHNER, Thomas: *Der epische Held: Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München: Fink 2001.

KLANICZAY, Tibor: „*L'aspect héroïque et combattant de la poésie baroque*“, in: *Cahiers du Centre International de Synthèses du Baroque 3* (1969), S. 89–95.

KLAPP, Orrin E.: „*Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control*“, in: *American Sociological Review 19/1* (1954), S. 56–62.

KLEIN, Mareike: *Die Farben der Herrschaft: Imagination, Semantik und Poetologie in heldenepischen Texten des deutschen Mittelalters*, Berlin: Akademie 2014.

KNAPPE, Karl-Bernhard: *Repräsentation und Herrschaftszeichen: zur Herrscherdarstellung in der vorhöfischen Epik*, München: Arbeo-Gesellschaft 1974.

KNAUTH, Alfons: „*Racines ‚Récit de Théramène‘ und Corneilles ‚Récit de Rodrigue‘*“, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen 205* (1969), S. 352–360.

KNAUTH, Alfons: „*Racines Phèdre auf dem Hintergrund von Emblematik und Mythenallegorese*“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift 25* (1975), S. 12–31.

KOCH, Jörg: *Von Helden und Opfern. Kulturgeschichte des deutschen Kriegsgedenkens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013.

KÖHLER, Erich: „*‚Ingrat‘ im Theater Racines. Über den Nutzen des Schlüsselworts für eine historisch-soziologische Literaturwissenschaft*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 416–437.

KÖHLER, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Klassik II*, hrsg. v. Henning KRAUSS und Dietmar RIEGER, Freiburg: Universitätsbibliothek Freiburg 2006.

KÖHLER, Erich: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Vorklassik*, hrsg. v. Henning KRAUSS und Dietmar RIEGER, Freiburg: Universitätsbibliothek Freiburg 2006.

KÖHLER, Horst: „*Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger*“, in: *Die Zeit* (2013), http://www.zeit.de/2013/51/nelson-mandela-erinnerungen (abgerufen am 02.10.2014).

KOLB, Herbert: „*Der Name des ‚Helden‘: Betrachtungen zur Geltung und Geschichte eines Wortes*“, in: SCHIRMER, Karl-Heinz und Bernhard SOWINSKI (Hrsg.): *Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung*, Köln: Böhlau 1972, S. 384–406.

KOLESCH, Doris: „*Molières Misanthrope: Komik und soziale Performanz*“, in: MENNEMEIER, Franz Norbert (Hrsg.): *Die großen Komödien Europas*, Tübingen: Francke 2000, S. 101–119.

KOLESCH, Doris: *Theater der Emotionen: Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt: Campus 2006.

KOPPISCH, Michael S.: „*‚Grand seigneur méchant homme‘: Dom Juan and the Credo of Conquest*“, *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press 2004, S. 72–86.

KOSCHORKE, Albrecht: „*Zur Funktionsweise kultureller Peripherien*“, in: FRANK, Susi K., Cornelia RUHE und Alexander SCHMITZ (Hrsg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 27–39.

KOSELLECK, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

KRAUSS, Henning: „*Jean Racine - Phèdre*“, *17. Jahrhundert - Theater*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 245–276.

KRAUSS, Werner: *Corneille als politischer Dichter*, Marburg: Ebel 1936.

KRAUSS, Werner: *Graciáns Lebenslehre*, Frankfurt am Main: Klostermann 1947.

KRÖMER, Wolfram: „*Der aristokratische Paria als typischer Held romantischer Literatur*“, in: PETERS, Michaela und Christoph STROSETZKI (Hrsg.): *Interkultureller Austausch in der Romania im Zeichen der Romantik*, Bonn: Romanistischer Verlag 2004, S. 21–30.

KRUMEICH, Gerd: *Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie - Politik - Kultur*, Sigmaringen: Thorbecke 1989.

KUIZENGA, Donna: „*L'Arc de Triomphe des Dames : Héroïsme dans «Les Femmes illustres» de Madeleine de Scudéry*“, in: NIDERST, Alain (Hrsg.): *Les trois Scudéry*, Paris: Klincksieck 1993, S. 301–310.

LAFOURCADE, Paulette: *Molière et l'esprit libertin*, Paris: Cercle Parisien 1973.

LAJARTE, Philippe: *Avatars littéraires de l'héroïsme de la Renaissance au Siècle des lumières*, Caen: Presses universitaires de Caen 2005.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle: „*Le sens de l'héroïsme chez La Calprenède*“, *Du roman courtois au roman baroque*, Paris: Les Belles Lettres 2004, S. 323–336.

LANSON, Gustave: „*Le héros cornélien et le ‚généreux' selon Descartes. Étude sur les rapports de la psychologie de Corneille et de la psychologie de Descartes.*“, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* (1894), S. 397–411.

LAPP, John C.: „*Racines Symbolik*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 162–172.

LAWRENCE, Francis L.: „*Dom Juan and the Manifest God: Molière's Antitragic Hero*“, in: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 93/1* (1978), S. 86–94.

LE CHEVALIER, Gaël: „*De l'idéologie à la théâtralité : la mise en jeu du « politique » dans le théâtre de Thomas Corneille*“, *Contributions Journée d'études „Théâtre et politique“*, Paris: Université Paris IV - Sorbonne 2008, S. 1–6.

LE CHEVALIER, Gaël: *La conquête des publics. Thomas Corneille, homme de théâtre*, Paris: Classiques Garnier 2012.

LEOPOLD, Stephan: *Die Erotik der Petrarkisten: Poetik, Körperlichkeit und Subjektivität in romanischer Lyrik Früher Neuzeit*, Paderborn: Fink 2009.

LEOPOLD, Stephan: *Liebe im Ancien Régime: Eros und Polis von Corneille bis Sade*, Paderborn: Fink 2014.

LESPIRE, Roger: „*Le ‚Libertinage' de Molière et la portée de ‚Dom Juan'*“, in: *Revue belge de philologie et d'histoire 28/1* (1950), S. 29–58.

LEVI, Anthony H.T.: „*La disparition de l'héroïsme : étapes et motifs*“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 77–88.

LEYS, Ruth: „*The Turn to Affect: A Critique*“, in: *Critical Inquiry Critical Inquiry 37/3* (2011), S. 434–472.

LINDSAY, Jack: *Death of the hero: French painting from David to Delacroix*, London: Studio Books 1960.

LINSE, Ulrich: „*Hundert Jahre ‚Arbeit am Helden‘. Dargestellt an den Gefallenen-Denkmälern im ‚Lichthof‘ der Ludwig-Maximilians-Universität München*“, in: HERRMANN, Ulrich (Hrsg.): *Junge Soldaten im Zweiten Weltkrieg: Kriegserfahrungen als Lebenserfahrungen*, Weinheim: Juventa 2010, S. 376–438.

LIPIETZ, Alain: „*Phèdre : Identification d'un crime*“, in: *Temps Modernes 43/503* (1988), S. 93–130.

LITMAN, Theodore A.: „*The sublime as a source of light in the works of Boileau*“, in: *Analecta Husserliana 38* (1992), S. 111–119.

LOCKERT, Lacy: *More Plays by Rivals of Corneille and Racine*, Vanderbilt University Press 1968.

LONGSTAFFE, Moya: *Metamorphoses of passion and the heroic in French literature - Corneille, Stendhal, Claudel*, Lewiston: Mellen 1999.

LOSADA GOYA, José Manuel und José MANUEL: *Bibliography of the myth of Don Juan in literary history*, Lewiston: Mellen 1997.

LOTMAN, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1989.

LOTMAN, Jurij M.: „*Über die Semiosphäre*“, in: *Zeitschrift für Semiotik 12/4* (1990), S. 287–305.

LOTMAN, Jurij M.: *Kultur und Explosion*, Berlin: Suhrkamp 2010.

LOW, Jennifer A.: *Manhood and the duel. Masculinity in early modern drama and culture*, New York: Palgrave Macmillan 2003.

LUHMANN, Niklas: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1981.

LYONS, John D.: „*Le mythe du héros cornélien*“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France 107/2* (2007), S. 433–448.

MABER, Richard: „*Boileau et l'esthétique de l'ode héroïque: L'Ode sur la prise de Namur*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 31/61* (2004), S. 387–399.

MALLET, Nicole: *„Introduction“*, in: TRISTAN L'HERMITE, François: *Œuvres complètes*, Bd. 4, hrsg. v. Roger GUICHEMERRE, Paris: Champion 2001, S. 447–460.

MARGITIC, Milorad R.: *Essai sur la mythologie du Cid*, Mississippi: Romance Monographs 1976.

MARGITIC, Milorad R.: „*Sociological Aspects of ‚La Querelle du Cid*‘“, in: ROMANOWSKI, Sylvie und Monique BILEZIKIAN (Hrsg.): *Homage to Paul Benichou*, Birmingham: Summa 1994, S. 59–74.

MARIN, Louis: *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris: Minuit 1975.

MARIN, Louis: *Le portrait du roi*, Paris: Minuit 1981.

MARIN, Louis: *Sublime Poussin*, Paris: Seuil 1995.

MARIN, Louis: „*Das Sein des Bildes und seine Wirklichkeit*“, in: BEYER, Vera (Hrsg.): *Das Bild ist der König: Repräsentation nach Louis Marin*, München: Fink 2005, S. 15–23.

MARTIN, Emmanuel: „*L'intertexte baroque du ‚récit de Théramène‘ ou la beauté du leurre*“, in: FOUCRIER, Chantal und Daniel MORTIER (Hrsg.): *L'autre et le même. Pratiques de réécritures*, Rouen: Presses Universitaires de Rouen 2001, S. 149–154.

MATZAT, Wolfgang: *Dramenstruktur und Zuschauerrolle: Theater in der französischen Klassik*, München: Fink 1982.

MATZAT, Wolfgang: „*Welttheater und Bühne der Gesellschaft. Überlegungen zur Tragödie der französischen Klassik*“, in: LÜDEKE, Roger und Virginia RICHTER (Hrsg.): *Theater im Aufbruch: Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 133–154.

MAURENS, Jacques: *La tragédie sans tragique : le néo-stoïcisme dans l'œuvre de Pierre Corneille*, Paris: Colin 1966.

MAURICE-AMOUR, Lila: „*Comment Lully et ses poètes humanisent Dieux et héros*“, in: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises 17/1* (1965), S. 59–95.

MAURON, Charles: *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris: Gap 1957.

MAURON, Charles: *Phèdre*, Paris: Corti 1968.

MAZAHERI, Homayoun: „*Dom Juan ou le libertin martyr: Le rôle de la statue et la fin symbolique du héros*“, in: *Revue d'Histoire du Theatre 4* (1993), S. 45–56.

MCKENNA, Antony: *Molière, dramaturge libertin*, Paris: Champion 2005.

MCLEAN, Ian W.: *Woman triumphant : feminism in French literature (1610-1652)*, Oxford: Clarendon Press 1977.

MELVILLE, Gert: „*Der Held - in Szene gesetzt. Einige Bilder und Gedanken zu Jacques de Lalaing und seinem Pas d'armes de la Fontaine des Pleurs*“, in: MÜLLER, Jan-Dirk (Hrsg.): *„Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und früher Neuzeit*, Metzler 1996, S. 253–286.

MERLIN-KAJMAN, Hélène: *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, Paris: Les Belles Lettres 1994.

MERLIN-KAJMAN, Hélène: „*La ‚Scène publique' dans L'Illusion comique et dans Le Cid: Fanfaronnades et bravades*“, in: *Littératures 45* (2001), S. 49–68.

MEYER, Silke: „*Helden. Kulturelle Muster des Besonderen*“, in: *Praxis Geschichte 24/4* (2011), S. 4–10.

MICHAUT, Gustave: *Les luttes de Molière*, Genf: Slatkine 1968.

MICHEL, Christian: „*La permanence du héros*“, in: GRELL, Chantal und Christian MICHEL (Hrsg.): *L'École des princes ou Alexandre disgracié : essai sur la mythologie monarchique de la France absolutiste*, Paris: Les Belles Lettres 1988, S. 97–137.

MINEL, Emmanuel: „*La guerre pour la paix : images de l'héroïsme guerrier et de la sagesse politique chez Corneille (et Racine)*“, in: GARAPON, Jean (Hrsg.): *Armée, guerre et société dans la France du XVIIe siècle*, Tübingen: Narr 2006, S. 127–138.

MINEL, Emmanuel: *Pierre Corneille, le héros et le roi : stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*, Paris: Eurédit 2010.

MINOIS, Georges: *Le culte des grands hommes : des héros homériques au star system*, Paris: Audibert 2005.

MINOIS, Georges: „*Retz et La Rochefoucauld : le duel des cyniques, ou les deux façons de tuer le héros*“, *Nouveaux regards sur les Mémoires du Cardinal de Retz*, Tübingen: Narr 2011, S. 135–141.

MITCHELL, William J. Thomas: „*Representation*“, in: LENTRICCHIA, Frank und Thomas MCLAUGHLIN. (Hrsg.): *Critical terms for literary study*, Chicago: University of Chicago Press 1995, S. 11–23.

MITCHELL, William J. Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München: Beck 2008.

MOESCHL, Peter: „*Das Opfer als Held. Zur Ambivalenz der Viktimisierung*“, in: *Weimarer Beiträge 49/3* (2003), S. 445–450.

MONGREDIEN, Georges: *Recueil des textes et des documents du XVIIe siècle relatifs à Molière*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1973.

MOREL, Jacques: „*L'Heroïsation des grands chefs de guerre en France au XVIIe siecle*“, in: *Revue des Sciences Humaines 121* (1966), S. 5–11.

MOREL, Jacques: „*Tristan dans la tradition du songe héroïque*“, in: *Cahiers Tristan L'Hermite 3* (1981), S. 5–10.

MOREL, Renée: „*Phèdre : Poétique de la monstruosité*“, in: *Dalhousie French Studies 18* (1990), S. 3–18.

MORLIN, Isabelle: „*Récits de voyages marchands dans la seconde moitié du XVIIe siècle : portrait du négociant en héros*“, in: *Etudes Littéraires 40/2* (2009), S. 13–29.

MORRISON, Paul: „‚*Noble Deeds and the Secret Singularity‘: Hamlet and Phèdre*“, in: *Canadian Review of Comparative Literature 18/2-3* (1991), S. 263–288.

MÜNKLER, Herfried: „*Heroische und postheroische Gesellschaften*“, in: *Merkur: deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 61/8/9* (2007), S. 742–752.

MÜNKLER, Herfried: „*Unser Recht auf Feigheit*“, in: *Süddeutsche Zeitung* (20.01.2015), S. 11.

NADAL, Octave: *Le sentiment de l’amour dans l’œuvre de Pierre Corneille*, Paris: Gallimard 1948.

NAGAMORI, Katsuya: „*Racine et Sénèque. L’échec d’un idéal stoïcien dans la tragédie racinienne*“, in: *Dix-septième siècle 248/3* (2010), S. 431–441.

NEHRLICH, Nikolas: „*Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden*“, in: IMMER, Niklas und Mareen van MARWYCK (Hrsg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 107–128.

NEIMAN, Susan: „*Helden der Aufklärung*“, *Moralische Klarheit: Leitfaden für erwachsene Idealisten*, Hamburg: Hamburger Edition 2010, S. 411–454.

NELSON, Robert J.: „*The Unreconstructed Heroes of Molière*“, in: *The Tulane Drama Review 4/3* (1960), S. 14–37.

NIDERST, Alain: „*Un grand méconnu : Adrien-Thomas Perdou de Subligny*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 39/76* (2012), S. 215–252.

ODDO, Nancy: „*Héros érudit dans le roman baroque français : le cas pionnier du Siège des Muses d’Antoine Domayron (1610)*“, *Savoirs et savants dans la littérature : Moyen Age - XXe siècle*, Paris: Classiques Garnier 2010, S. 131–148.

ODDON, Marcel: „*Tragédies et tragi-comédies de Pierre Corneille: L’organisation formelle et sémantique de l’univers des personnages*“, in: KONIGSON, Elie (Hrsg.): *Les voies de la création théatrâle*, Paris: CNRS 1980, S. 227–261.

ODDON, Marcel: „*Les tragédies de Thomas Corneille. Structures de l’univers des personnages*“, in: *Revue de la Société d’Histoire du Théâtre 37* (1985), S. 199–213.

OFFTERDINGER, Kristina: „‚*Stadt, die den Tod bezwang‘ - Leningrad als Heldenstadt in der medialen Vermittlung durch Reiseführer*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 107–118.

ORTEGA Y GASSET: „*Einführung zu einem Don-Juan-Buch*“, in: WITTMANN, Brigitte (Hrsg.): *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 9–31.

OTTO, Rudolf: *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt & Granier 1917.

PAVEL, Thomas G.: *L'art de l'éloignement*, Paris: Gallimard 1996.

PAVIS, Patrice: „*Dire et faire au théâtre. L'action parlée dans les stances du Cid*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 179–194.

PEACOCK, Noël A.: „*Dom Juan ou le libertin imaginaire*“, in: *Forum for Modern Language Studies 24/4* (1988), S. 332–345.

PFISTER, Manfred: „*Helden-Figurationen der Renaissance*“, in: AURNHAMMER, Achim und Manfred PFISTER (Hrsg.): *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wiesbaden: Harrassowitz 2013, S. 13–26.

PIZZARI, Serafino: *Le mythe de Don Juan et la comédie de Molière*, Paris: Nizet 1986.

PLAMPER, Jan: „*The history of emotions : an interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*“, in: *History and Theory 49/2* (2010), S. 237–265.

PLANCHE, Marie-Claire: *De l'iconographie racinienne, dessiner et peindre les passions*, Turnhout: Brepols 2010.

PLANCHE, Marie-Claire: „*Ombre et lumière dans Phèdre de Jean Racine*“, in: *Textimage - Revue d'étude du dialogue texte-image Varia 3* (2013), S. 1–17.

PLATZ-WAURY, Elke: „*Figurenkonstellation*“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin; New York: de Gruyter 1997, S. 591–593.

PLAVIUS, Heinz: „*Der positive Held im sozialistischen Realismus und der neue Charakter der Arbeit*“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1-12/11* (1963), S. 933–955.

PLESSNER, Helmuth: *Gesammelte Schriften. Macht und menschliche Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

PLETT, Bettina: *Problematische Naturen? Held und Heroismus im realistischen Erzählen*, Paderborn: Schöning 2002.

POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2005.

POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „‚*La voilà, cette main, qui se met en chaleur‘ - Intermediale Heroisierungsstrategien bei Molière und Pierre Mignard am Beispiel des Gedichts La Gloire du Val-de-Grâce*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 49–68.

POSSELT-KUHLI, Christina und Jakob WILLIS: „*La Gloire du Val-de-Grâce ou l'artiste en héros chez Molière et Pierre Mignard*", in: *Papers on French Seventeenth Century Studies 42/83* (2015), S. 409–441.

POSTERT, Kirsten: *Tragédie historique ou histoire en tragédie ? Les sujets d'histoire moderne dans la tragédie française (1550-1715)*, Tübingen: Narr 2010.

POULET, GEORGES: „*Racine, poète des clartés sombres*", in: BLIN, Georges (Hrsg.): *De Ronsard à Breton : Hommages à Marcel Raymond*, Paris: José Corti 1967, S. 58–71.

PRENDERGAST, Christopher: *The Triangle of Representation*, New York: Columbia University Press 2000.

PREST, Julia: *Controversy in French drama: Molière's Tartuffe and the struggle for influence*, New York: Palgrave Macmillan 2014.

PRIGENT, Michel: *Le héros et l'Etat dans la tragédie de Pierre Corneille*, Paris: Presses Universitaires de France 2008.

PROPP, Vladimir: *Morphologie des Märchens*, hrsg. v. Karl EIMERMACHER, München: Hanser 1972.

PUTTERO, Giorgia: „*Les Fables Héroïques d'Audin*", in: *Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society 12* (1999), S. 151–161.

QUAEITZSCH, Christian: *„Une société de plaisirs": Festkultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV. und ihr Publikum*, München: Deutscher Kunstverlag 2010.

RANK, Otto: *Die Don Juan-Gestalt*, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924.

RANUM, Orest A: *Paris in the age of absolutism*, University Park: Pennsylvania State University Press 2002.

REDDY, William M.: *The navigation of feeling: a framework for the history of emotions*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

REILING, Jesko und Carsten ROHDE (Hrsg.): *Das 19. Jahrhundert und seine Helden. Literarische Figurationen des (Post-)Heroischen*, Bielefeld: Aisthesis 2011.

REVAZ, Gilles: „*Peut-on parler de tragédie « galante » (1656-1667) ?*", in: *XVIIe siècle 216/3* (2002), S. 469–484.

REVAZ, Gilles: „*La Comédie héroïque et la tragédie: Quelle distinction générique?*", in: *Littératures Classiques 51* (2004), S. 305–315.

REY, François und Jean LACOUTURE: *Molière et le roi : l'affaire Tartuffe*, Paris: Seuil 2007.

REYNIER, Gustave: *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, Paris: Hachette 1892.

RIALL, Lucy: *Garibaldi: invention of a hero*, New Haven: Yale University Press 2007.

RIGGS, Larry W.: „*The Issues of Nobility and Identity in Dom Juan and Le Bourgeois gentilhomme*“, in: *The French Review 59/3* (1986), S. 399–409.

RITTER, Henning: „*Die Krise des Helden. Der Ruhm und die großen Männer im Ancien Régime*“, in: WARNKE, Martin (Hrsg.): *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*, Berlin: Akademie 2004, S. 1–15.

RITTER, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1 und 3, Basel: Schwabe 1974.

ROBERT, Paul: *Le grand Robert de la langue française*, Bd. 3, Paris: Dictionnaires Le Robert 2001.

ROCHE, Daniel: „*L'héroïsme cavalier : fin XVIe siècle - début XVIIIe siècle*“, in: *Cahiers parisiens 3* (2007), S. 371–381.

RONNING, Christian: „*Soziale Identität - Identifikation - Identifikationsfigur. Versuch einer Synthese*“, in: ALAND, Barbara, Johannes HAHN und Christian RONNING (Hrsg.): *Literarische Konstituierung von Identifikationsfiguren in der Antike*, Tübingen: Mohr 2003, S. 233–251.

ROSELLINI, Michèle: „*La ‚générosité' du héros libertin a-t-elle un sens politique ?*“, in: *Littératures classiques, 55, 2005* (2005), S. 169–185.

ROSE, Mary Beth: *Gender and heroism in early modern English literature*, Chicago: University of Chicago Press 2002.

ROSENBERG, Alfred: *Der Mythus des 20. Jahrhunderts*, München: Hoheneichen 1934.

ROUGET, François: „*Molière lecteur d'Étienne Pasquier ? Réflexions autour du libertinage de Dom Juan*“, in: *Dix-septième siècle 211/2* (2001), S. 257–267.

ROUSSET, Jean: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris: Corti 1953.

ROUSSET, Jean: *Le mythe de Don Juan*, Paris: Armand Colin 1984.

RUBIDGE, Bradley: „*Catharsis through Admiration: Corneille, Le Moyne, and the Social Uses of Emotion*“, in: *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature 95/3* (1998), S. 316–333.

SABATIER, Gérard: „*La gloire du roi. Iconographie de Louis XIV de 1661 à 1672*“, in: *Histoire, Économie et Société 19/4* (2000), S. 527–560.

SABROW, Martin: „*Heroismus und Viktimismus. Überlegungen zum deutschen Opferdiskurs in historischer Perspektive*“, in: *Potsdamer Bulletin für zeithistorische Studien 43/44* (2008), S. 7–20.

SAINT GIRONS, Baldine: *Le Sublime : de l'antiquité à nos jours*, Paris: Desjonquères 2005.

SANCIER, Anne: „*Les variations d'emploi du mot ‚crime' dans trois grandes œuvres classiques. Le Cid, Phèdre, La Princesse de Clèves*“, in: FOUCART,

Claude (Hrsg.): *Crimes et criminels dans la littérature française*, Lyon: Université Jean Moulin 1991, S. 59–70.

SCHELER, Max: *Schriften aus dem Nachlass*, Bd. 1, Berlin: Neue Geist Verlag 1933.

SCHERER, Jacques: *La Dramaturgie classique en France*, Paris: Nizet 1973.

SCHIEDER, Dietlind: *Farbe und Licht im Nibelungenlied*, Freiburg i.Br.: Univ. Diss. 1962.

SCHLUMBOHM, Christa: „*Der Typus der Amazone und das Frauenideal im 17. Jahrhundert: Zur Selbstdarstellung der Grande Mademoiselle*", in: *Romanistisches Jahrbuch 29* (1978), S. 77–99.

SCHLUMBOHM, Christa: „*De la magnificence et de la magnanimité: Zur Verherrlichung Ludwigs XIV. in Literatur und bildender Kunst*", in: *Romanistisches Jahrbuch 30* (1979), S. 83–99.

SCHLUMBOHM, Christa: „*Die Glorifizierung der Barockfürstin als ‚Femme Forte'*", in: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert 2* (1981), S. 113–122.

SCHNETTGER, Matthias: „*Die wehrhafte Minerva. Beobachtungen zur Selbstdarstellung von Regentinnen im 17. Jahrhundert*", in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg 2014, S. 216–235.

SCHOELL, Konrad: *Die französische Komödie*, Wiesbaden: Athenaion 1983.

SCHOLL, Dorothea: „*Un mixte composé de lumière et de fange : Tristan et le grotesque*", in: PREVOT, Jacques (Hrsg.): *Actualités de Tristan*, Nanterre: Université de Paris X - Nanterre 2003, S. 61–77.

SCHOLL, Dorothea: *Moyse sauvé: poétique et originalité de l'idylle héroïque de Saint-Amant*, Tübingen: Narr 1995.

SCHÖPF, Simon: „*Ist der Cid ein Kartesianer? Von Psychologie und Ethik in Descartes' Traité des passions und Corneilles Le Cid*", in: *HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft 4* (2011), S. 83–101.

SCHWIKOWSKI, Martina: „*Nachruf auf Nelson Mandela: Ein Held, kein Heiliger*", in: *die tageszeitung* (2013), http://www.taz.de/!128925/ (abgerufen am 22.01.2014).

SCOTT, Paul: „*Ma force est trop petite: Authority and Kingship in Le Cid*", in: *Forum for Modern Language Studies 45/3* (2009), S. 292–304.

SEEL, Martin: „*Ethan Edwards und einige seiner Verwandten*", in: *Merkur: Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 63/9-10* (2009), S. 954–964.

SELLIER, Philippe: *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris: Bordas 1970.

SELLIER, Philippe: „*Le Cid et le ‚modèle héroïque' de l'imagination*", in: *Stanford French Review 5/1* (1981), S. 5–19.

SELLIER, Philippe: *Essais sur l'imaginaire classique: Pascal, Racine, Précieuses et moralistes, Fénelon*, Paris: Champion 2005.

SELLIER, Philippe: *Port-Royal et la littérature*, Bd. 2, Paris: Champion 2010.

SELMECI, Barbara: „*Des pères aux pairs. La Représentation de l'homme et de la femme de lettres en héros dans Artamène ou le Grand Cyrus*", in: *@nalyses 1/1* (2006), S. 25–46.

SERRES, Michel: „*Le don de Dom Juan ou la naissance de la tragédie*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 31–40.

SERRET, Ernest: „*Un précurseur de Racine : Tristan L'Hermite*", in: *Le Correspondant 82* (1870), S. 334–354.

SEYFERT, Robert: „*Beyond Personal Feelings and Collective Emotions: Toward a Theory of Social Affect*", in: *Theory, Culture and Society 29/6* (2012), S. 27–46.

SHEPARD, James Crenshaw: *Mannerism and baroque in seventeenth century French poetry : the example of Tristan L'Hermite*, Chapel Hill: Department of Romance Languages 2001.

SHOUSE, Eric: „*Feeling, emotion, affect*", in: *M/C Journal 8/6* (2005).

SICK, Franziska: „*«Le Cid» und «La Querelle du Cid». Zur Entstehung eines neuen diskursiven Feldes im Absolutismus*", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte 17* (1993), S. 246–263.

SICK, Franziska: „*Pierre Corneille, Le Cid (1637)*", in: KRAUSS, Henning (Hrsg.): *17. Jahrhundert - Theater*, Tübingen: Stauffenburg 2003, S. 35–69.

SOEFFNER, Hans-Georg: „*Überlegungen zur Soziologie des Symbols und des Rituals*", in: WULF, Christoph und Jörg ZIRFAS (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken, Symbole*, München: Fink 2004, S. 149–176.

SOEFFNER, Hans-Georg: „*Symbolische Präsenz: unmittelbare Vermittlung - zur Wirkung von Symbolen*", in: RAAB, Jürgen (Hrsg.): *Phänomenologie und Soziologie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 53–64.

SOEFFNER, Hans-Georg: *Symbolische Formung: eine Soziologie des Symbols und des Rituals*, Weilerswist: Velbrück 2010.

SONTAG, Susan: „*Feige waren die Mörder nicht*", in: AMIS, Martin (Hrsg.): *Dienstag 11. September 2001*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 33–35.

SOUAL, Philippe: „*L'héroïsme de la liberté chez Descartes*", in: *Revue philosophique de la France et de l'étranger 4* (2004), S. 403–422.

SPICA, Anne-Elisabeth: „*De la galerie d'illustres à l'éloge ad foeminam : image, imagination et héroïsme féminins dans La Gallerie des femmes fortes du P.*

Le Moyne (1647)“, *De l’éventail à la plume : mélanges offerts à Roger Marchal*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 2007, S. 349–369.

SPITZER, Leo: *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*, Marburg: Elwert 1931.

SPITZER, Leo: „*The Récit de Théramène*“, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton: Princeton University Press 1948.

STACKELBERG, Jürgen von: „*Racine, Pradon und Spitzers Methode*“, in: THEILE, Wolfgang (Hrsg.): *Racine*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 385–416.

STACKELBERG, Jürgen von: „*Don Juan als Heuchler: Molière und die Moralistik*“, in: *Romanische Forschungen 117/4* (2005), S. 481–488.

STACKELBERG, Jürgen von: *Molière: Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2005.

STACKELBERG, Jürgen von: *Kleines Lexikon vergessener Autoren des 17. Jahrhunderts (Frankreich)*, Bonn: Romanistischer Verlag 2014.

STAROBINSKI, Jean: „*Sur Corneille*“, in: *Les Temps Modernes* (1954), S. 713–729.

STAROBINSKI, Jean: *L’œil vivant*, Paris: Gallimard 1999.

STAROBINSKI, Jean: „*Racine et la poétique du regard*“, *L’œil vivant*, Paris: Gallimard 1999, S. 73–92.

STEGMANN, André: *L’héroïsme cornélien*, Bd. 1–2, Paris: Colin 1968.

STEGMANN, André: „*L’ambiguïté du concept heroïque dans la littérature morale en France sous Louis XIII*“, in: HEPP, Noémi und Georges LIVET (Hrsg.): *Héroïsme et création littéraire sous les règnes d’Henri IV et de Louis XIII*, Paris: Klincksieck 1974, S. 29–51.

STEIGERWALD, Jörn: *Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650-1710)*, Heidelberg: Winter 2011.

STEIGERWALD, Jörn: „*La galanterie des dieux antiques: Chapelain critique de l’Adone du Cavalier Marin*“, in: *Littératures classiques 77/1* (2012), S. 281–295.

STENZEL, Hartmut: „*Dom Juan oder die Ambivalenzen der gesellschaftlichen Entwicklung*“, *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München: Fink 1987, S. 172–191.

STIERLE, Karlheinz: „*Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*“, in: NIES, Fritz (Hrsg.): *Französische Klassik*, München: Fink 1985, S. 81–133.

STULZ, James Roland: „*Concrete vocabulary and the depiction of material reality in the tragedies of Tristan L’Hermite*“, Washington: University of Washington 1973.

SURGERS, Anne: „*Rhétorique et représentation du Sublime dans les décors de Torelli pour Andromède de Corneille*“, in: HAMON-SIREJOLS, Christine

(Hrsg.): *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon 2003, S. 319–331.

SUTCLIFFE, Frank E.: *Guez de Balzac et son temps. Littérature et politique*, Paris: Nizet 1959.

SWEETSER, Marie-Odile: „*De l'idéal galant à l'héroïsme amoureux*", in: DENIS, Delphine und Anne-Elisabeth SPICA (Hrsg.): *Madeleine de Scudéry. Une femme de lettres au XVIIe siècle*, Arras: Artois Presses Universitaires 2002, S. 133–140.

TAVENEAUX, René: „*Port-Royal ou l'héroïsme de la sainteté*", *Jansénisme et Réforme catholique : recueil d'articles*, Nancy 1992, S. 35–44.

TELESKO, Werner: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien: Böhlau 2004.

TEUBER, Bernhard: „*Die Tragödie als Theater der Macht. Repräsentation und Verhandlung königlicher Souveränität bei Seneca und im frühneuzeitlichen Drama der Romania*", in: LÜDEKE, Roger und Virginia RICHTER (Hrsg.): *Theater im Aufbruch: Das europäische Drama der Frühen Neuzeit*, Tübingen: Niemeyer 2008, S. 155–180.

TROUCHAUD, Jean: „*Bossuet et le ‚Turenne des mers'*", in: *Revue Bossuet 2* (2011), S. 101–105.

TRUCHET, Jacques: „*Molière théologien dans Dom Juan*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 83–92.

UBERSFELD, Anne: „*Dom Juan et le noble vieillard*", in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Klincksieck 1993, S. 25–30.

VAN OOSTVELDT, Bram und Stijn BUSSELS: „*"One never sees monsters without experiencing emotion": Le Merveilleux and the Sublime in Theories on French Performing Arts (1650-1750)*", in: ECK, Caroline Van u. a. (Hrsg.): *Translations of the Sublime*, Leiden: Brill 2012, S. 139–162.

VERONA, Luciano: *La contestation intellectuelle au XVIIième siècle : du libertinage à la philosophie*, Milano: Cooperativa Libraria I.U.L.M. 1982.

VIALA, Alain: *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris: Presses Universitaires de France 2008.

VIALLETON, Jean-Yves: *Poésie dramatique et prose du monde: le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVIIe siècle*, Paris: Champion 2004.

VIROL, Michèle: „*Le siège de Namur en 1692 : l'héroïsme et la technique*", in: *XVIIe siècle, 228, 2005* (2005), S. 465–488.

VOGEL, Juliane und Christopher WILD (Hrsg.): *Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014.

VOGEL, Juliane: „*Solare Orientierung. Heliotropismus in Tragödie und Tragédie en musique*“, in: GESS, Nicola, Tina HARTMANN und Dominika HENS (Hrsg.): *Barocktheater als Spektakel. Maschine, Blick und Bewegung auf der Opernbühne des Ancien Régime*, Paderborn: Fink 2015, S. 71–88.

VOLTZ, Pierre: „*Le Cid et la notion d'action*“, in: *Littératures classiques 11* (1989), S. 67–85.

VOORWINDEN, Norbert: „*Wie wird man Held? Zur Rolle von Dichter und öffentlicher Meinung bei der Zuerkennung des Heldenstatus*“, in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldenzeiten - Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage?*, Wien: Fassbaender 2007, S. 177–194.

VOSS, Dietmar: „*Souveränität und Repräsentation*“, in: HUTH, Lutz (Hrsg.): *Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 27–46.

VOSS, Dietmar: „*Heldenkonstruktionen: Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen*“, in: *KulturPoetik* (2011), S. 181–202.

VOSS, Dietmar: „*Ohnmächtige Souveränität. Zur Figur des Antihelden im Kontext der Moderne*“, in: *Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 61/1* (2015), S. 23–45.

VUILLERMOZ, Marc: „*‚Percé jusques au fond du cœur...' - Une analyse de la rhétorique de l'épée dans Le Cid*“, in: RONZEAUD, Pierre (Hrsg.): *Pierre Corneille, le Cid : anthologie critique*, Paris: Klincksieck 2001, S. 155–161.

VULLIARD, Christine: „*Dom Juan : pièce libertine et baroque ?*“, in: ÉVRARD, Franck (Hrsg.): *Molière, Dom Juan*, Paris: Ellipses 2003, S. 30–41.

WAGNER, Marie-France: „*Du hèros au roi. Le théâtre du Persée français*“, in: SIGURET, Françoise (Hrsg.): *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Paris: Klincksieck 1996, S. 427–454.

WALKER, Hallam: „*The Self-Creating Hero in Dom Juan*“, in: *French Review 36/2* (1962), S. 167–174.

WANDHOFF, Haiko: „*Von der kosmischen Strahlung zur inneren Erleuchtung: Mikrokosmische Perspektiven einer Kulturgeschichte des Lichts*“, in: LECHTERMANN, Christina (Hrsg.): *Licht, Glanz, Blendung, Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden*, Bern: Lang 2008, S. 15–36.

WANG, Andreas: *Der „Miles christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition: ein Beitrag zum Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit*, Bern: Lang 1975.

WAQUET, Françoise: „*Louis XIV par Chapelain : héros de la Renaissance et renaissance du héros*“, in: *Studi francesi 89* (1986), S. 237–251.

WATERSON, Karolyn: „*Du héros guerrier au fourbe héroïque : les transmutations des valeurs cornéliennes dans le théâtre de Moliere*“, in: *XVIIe Siecle 113* (1976), S. 49–57.

WATT, Ian P.: *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.

WEBER, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Bd. 1, hrsg. v. Johannes WINCKELMANN, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964.

WEHLE, Winfried: „*Das Erhabene — Aufklärung durch Aufregung*“, in: GEYER, Paul (Hrsg.): *Das 18. Jahrhundert, Aufklärung*, Regensburg: Pustet 1995, S. 9–22.

WEINBERG, Bernard: „*Une Traduction Française du ‚Sublime‘ de Longin Vers 1645*“, in: *Modern Philology 59/3* (1962).

WEINELT, Nora: „*Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 3/1* (2015), S. 15–22.

WEINRICH, Harald: *Tragische und komische Elemente in Racines „Andromaque“: eine Interpretation*, Münster: Aschendorff 1958.

WEINRICH, Harald: „*Die fast vergessene Ehre*“, *Literatur für Leser: Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1986, S. 203–224.

WEINSTEIN, Leo: *The Metamorphoses of Don Juan*, Stanford: Stanford University Press 1959.

WILLIAMS, Timothy J.: „*La Menace du héros: A propos du Cid de Pierre Corneille*“, in: *Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal 4/2* (1990), S. 141–150.

WILLIS, Jakob: „*Emotions and Affects of the Heroic - An Analysis of Pierre Corneille’s Drama Nicomède (1651)*“, in: *„Languages and Functions of the Heroic“, helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1* (2014), S. 24–35.

WILLIS, Jakob: „*Metamorphosen des Heldenkörpers in Pierre Corneilles Dramen ‚Le Cid‘ und ‚Horace‘*“, in: HIERGEIST, Teresa u. a. (Hrsg.): *Corpus. Beiträge zum 29. Forum Junge Romanistik*, Frankfurt: Lang 2014, S. 265–281.

WILLIS, Jakob: „*Pierre Corneille’s Cinna ou la clémence d’Auguste in Light of Contemporary Discourses on Anger (Le Moyne, Descartes, Senault)*“, in: ENENKEL, Karl und Anita TRANINGER (Hrsg.): *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, Boston: Brill 2015, S. 331–354.

WILSON, James D.: „*Tirso, Molière, and Byron: The Emergence of Don Juan as Romantic Hero*“, in: *South Central Bulletin 32/4* (1972), S. 246–248.

WOLF, Katja: *Zum Sterben schön. Heldentum und Heldentod in der angloamerikanischen Schlachtenmalerei um 1800*, Königstein: Helmer 2007.

WOLFZETTEL, Friedrich: „*Weiblicher Widerstand als Heldentum. Interferenzen zwischen Epik und Hagiographie*“, in: KELLER, Johannes (Hrsg.): *Heldinnen*, Wien: Fassbaender 2010, S. 205–218.

WREDE, Martin: „*Die Inszenierung der mehr oder weniger heroischen Monarchie: Zu Rittern und Feldherren, Kriegsherren und Schauspielern*“, in: WREDE, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*, München: Oldenbourg 2014, S. 8–39.

WULFF, Hans J.: „*Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes; ein enzyklopädischer Aufriss*“, in: KRAH, Hans und Claus-Michael ORT (Hrsg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: phantastische Wirklichkeiten - realistische Imaginationen*, Kiel: Ludwig 2002, S. 431–448.

ZAISER, Rainer: *Die Epiphanie in der französischen Literatur: zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen: Narr 1995.

ZAISER, Rainer: „*Don Quichotte à la française : l'Histoire comique de Francion et le déclin du monde héroïco-chevaleresque à l'aube de l'âge moderne*“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature 32/62* (2005), S. 143–164.

ZARUCCHI, Jeanne Morgan: „*Ludovicus Heroicus: The Visual and Verbal Iconography of the Medal*“, in: RUBIN, David Lee (Hrsg.): *Word and Image*, Charlottesville: Rookwood 1994, S. 131–142.

ZIMA, Peter V.: *Der gleichgültige Held: textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2004.

ZIMMERMANN, Ulrike: „*John Harrison (1693 - 1776) and the Heroics of Longitude*“, in: *helden.heroes.héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 2/2* (2014), S. 119–129.

ZONS-GIESA, Marion: *Racine: dramatische Dialektik und das Ende der Tragödie*, München: Fink 1977.

Literaturwissenschaft



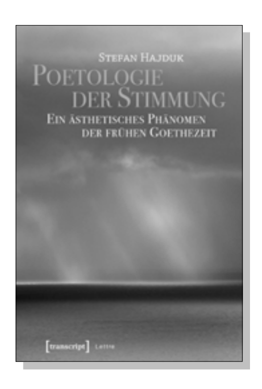
Stephanie Bung, Jenny Schrödl (Hg.)
Phänomen Hörbuch
Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel

2016, 228 S., kart., Abb.
29,99 € (DE), 978-3-8376-3438-9
E-Book
PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3438-3



Uta Fenske, Gregor Schuhen (Hg.)
Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht
Narrative von Männlichkeit und Gewalt

2016, 318 S., kart.
34,99 € (DE), 978-3-8376-3266-8
E-Book
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3266-2



Stefan Hajduk
Poetologie der Stimmung
Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit

2016, 516 S., kart.
44,99 € (DE), 978-3-8376-3433-4
E-Book
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3433-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de